

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт (филиал) Гуманитарный институт
Кафедра отечественной и мировой литературы

Утверждена распоряжением по
институту
от 26 декабря 2019 г. № 95v/16.00-р

Допущена к защите
«15» июня 2020 г.
Зав. кафедрой отечественной и мировой
литературы, д. филол. н., доцент
Серебряков Анатолий Алексеевич



ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

«Визуализация в поэтике драматургии В. Набокова»

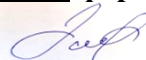
Нормоконтролер:
Савёлова Лилия Владимировна,
кандидат фил.наук, доцент, доцент
кафедры отечественной и мировой
литературы



Дата защиты
«2» июня 2020г.

Оценка отлично

Выполнил (а):
Шульц Элина Олеговна
студент(ка) 4 курса, группы ФИЛ-б-о-16-
1
направления подготовки
45.03.01 Филология
направленность (профиль)
Отечественная филология
очной формы обучения



Руководитель:
Савёлова Лилия Владимировна,
кандидат фил.наук, доцент, доцент
кафедры отечественной и мировой
литературы



Ставрополь, 2020 г.

Содержание

Введение.....	
Error! Bookmark not defined.	
1.Визуальное в культуре и текстовом пространстве драматургии В. В. Набокова.....	7
1.1.Визуальность и визуализация: методология и проблема определения....	7
1.2.Феномен категория виденья. Традиции жанра видений.....	15
1.3. Специфика драматургии В.В.Набокова	21
Выводы по 1 главе.....	26
2.Визуализация в поэтике драматургических текстов В.В.Набокова.....	29
2.1. Визуализация в онейрической сфере драматургического текста.....	29
2.2. "Зримый мир" драм В.В.Набокова.....	49
2.3.Визионерство в драматургических текстах В.В. Набокова.....	56
Выводы по 2 главе.....	61
Заключение	63
Список использованной литературы.....	65

Введение

Актуальность исследования. «Визуальность» и связанное с ней понятие «визуализация» воспринимаются сегодня как тотальный культурный феномен. Различные науки (социология, философия, культурология, искусствоведение, филология) отождествляют «визуальность» со сферой зрительного восприятия и рассматривают его разноаспектно. Проблема визуализации в словесном искусстве выступает важнейшим аспектом теоретической и исторической поэтики и активно разрабатывается отечественными (работы М.М. Бахтина, Ю.Н.Тынянова, С.П. Лавлинского, Ю.М.Лотмана, Б.А. Успенского, Н.В. Злыдневой, Л. Лиманской, М. Гришаковой, Д. Озеркова, Н.А. Хренова и др.) и зарубежными учеными (исследования Ц.Тодорова, Р. Анхейма, Ж. Делеза, М. Маклюэна, Ж.-Ф. Жаккара и др.), начиная с середины XX века. Для творчества В.В. Набокова обозначенный ракурс исследования имеет особое значение, поскольку художественная образность произведений писателя обусловлена сложнейшей системой наблюдения, определенной им самим в дневниковой записи по поводу последнего неоконченного романа «Лаура и ее оригинал» как «скользящее око». «Очарованность пространством», «настойчивый параллелизм визуальных и вербальных явлений» в прозе Набокова не раз ставился предметом внимания исследователей (работы Е.В. Александрова, М. Гришаковой, Л.Л. Чаконой, М.Б. Ямпольского, Ю.И.Левина и др). Однако драматургия автора с обозначенной точки зрения недостаточно изучена. Между тем драматургия – особая, неоднозначно оцениваемая и активно разрабатываемая часть художественного наследия писателя, о чем свидетельствуют работы Я.В.Погребной, Е.В.Лаптевой, Р.Герра, Г. Барабтарло, Бабикова А., И.В. Коржовой, Р.В. Новиковой, С.В. Смоличевой и др., и важность визуальной доминанты для этого корпуса текстов В.В. Набокова несомненна. Пьесы В.Набокова, созданные преимущественно в 1920-1930 гг. XX века, являются своеобразной лабораторией, «сценической

площадкой» идей, образов, тем, мотивов, приемов, создающих художественный мир писателя в целом.

Таким образом, **актуальность** выбранной темы определяется, во-первых, значимостью драматургии В.В. Набокова для понимания творческого наследия писателя и литературного процесса конца XX – начала XXI века. Во-вторых, важнейшей ролью видения и визуализации в поэтике произведений писателя.

Объектом исследования является визуализация в системе поэтики «экспериментальной» драматургии В.В.Набокова. Выбор драматургических произведений для анализа особенностей и функций визуализации в поэтике В.В.Набокова обусловлен:

1. Спецификой драм В.В.Набокова, которые по сей день являются не полностью изученными, в виду своей «вторичности» по отношению к романному творчеству автора.

2. Экспериментальным характером произведений. Отношение В.В.Набокова к театру было неоднозначным, что нашло свое отображение в синкретичном характере категории театрального в творчестве автора. Синтез жанров драматургии, прозы и лирики прослеживается в каждом произведении автора.

Предметом исследования выступают особенности и функции визуализации в системе поэтики «экспериментальной» драматургии В.В. Набокова.

В современном словаре актуальных терминов и понятий *визуальное* в литературе объясняется как «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию «предметно-видовых» уровней «"внутреннего мира" произведения в целом» [Лавлинский, Гурович, 2008: 37]. В рамках данного исследования визуальность понимается в русле концепции А.А. Арзамасова как «множество "описательных" элементов текста, за которыми стоит зрительное

представление реципиента об архитектонике художественного мира» [Арзамазов, 2010:6].

Целью исследования является выявление и описание особенностей и функций визуализации в драматургических произведениях В.В.Набокова.

Для достижения данной цели предполагается решение следующих **задач**:

-дать определение понятию «визуализация» и раскрыть приёмы её художественного выражения в поэтике драматургии В.В. Набокова.

-проанализировать значение и функции визуализации в «пьесах в прозе», выделив приёмы реализации визуализации в тексте: экфрасис, кинематографичность, колоративная лексика, пейзажные зарисовки, цветопись.

-установить приёмы, моделирующие визуальную форму драматургических тестов при помощи элементов «онейрической» сферы (зеркала, водные поверхности, стекло, сон, глаза).

-охарактеризовать визуальную сферу через повествовательные стратегии (приёмы организации системы образов, сценичность структуры, активаторы зрительного регистра читателя/зрителя).

-проанализировать специфику организации «зримого мира» драматургических произведений В.В.Набокова, определить роль героя-визионера в структуре произведений.

Теоретическо-методологической основой исследования послужили работы учёных по теоретической и исторической поэтики, конкретно М.М.Бахтина, В.В.Виноградова, С.П. Лавлинского, Ю.М.Лотмана, Л.А. Новикова, Ю.Н.Тынянова, В.Б. Шкловского, Р.Барта, Ц.Тодорова; по визуальной составляющей поэтики В.В.Набокова: труды М. Ямпольского, М. Гришакowej, Е. Трубецкой; по связям литературы и кино: работы Р.Анхейма, Ж.Делеза, Б.Успенского, Ж.Хетени, Н.А.Хренова; по проблемам портрета, экфрасиса: труды Н.Е. Меднис, И.А. Есаулова, Л.Н. Дмитриевской, Н.В. Брагинской, Л.М. Геллера.

Историко-литературную базу исследования составили труды по поэтике В.В.Набокова: Б. Бойда, Ж. Бло, Л.И. Бройтмана, Е.И. Красновой, А. Долинина, Я.В. Погребной и др.

Для реализации поставленных в работе целей применялся комплексный подход, в зависимости от поставленных задач использовался ряд методов: сравнительно-типологический, структурно-семантический, элементы культурно-исторического подхода. Был проведён сопоставительный анализ произведений литературы и визуальных видов искусства (живописи, архитектуры, кинематографа, фотографии, скульптуры).

Рабочая гипотеза исследования состоит в том, что визуализация в системе поэтики драматургических произведений В.В.Набокова, обладая рядом особенностей и функций, является специфическим способом текстообразования. Она организует повествование в структуре драматического целого, репрезентируясь в изображениях видимого персонажами (зримого) мира, воссоздаваемого вербально.

Материалом исследования являются драматургические «эксперименты» В.Набокова: пьесы в прозе «Изобретение Вальса», «Человек из СССР», «Событие», лирические драматургические произведения «Трагедия господина Морна», «Смерть», «Дедушка».

Научная новизна работы определяется характером постановки проблемы: впервые особенности и функции визуализации в системе поэтики «экспериментальной» драматургии В.В. Набокова рассматриваются как отдельный предмет изучения.

Теоретическая значимость работы определяется разработкой понятий «визуальность» и «визуализация» как приёма и метода описания, позволяющих выделить доминирующие способы изображения зримого (портрет, экфрасис и т.п.).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования её в качестве пособия специальных курсов по исследованиям визуализации в художественной литературе. Результаты исследования могут

быть применены на практических занятиях по русской литературе XX в., служить основой докладов на различных конференциях, а также быть фундаментом для дальнейшего научного исследования.

Апробация. Основные положения работы и результаты выпускной квалификационной работы были представлены на заседаниях кафедры отечественной и мировой литературы ФГАУ ВО «Северо-Кавказский Федеральный университет».

Результаты исследования отражены в 5 публикациях:

1. Шульц Э.О. Визуализация в системе поэтики «экспериментальной» драмы В.Набокова (на примере «пьес в прозе» «Изобретение Вальса», «Событие»)//Сборник материалов III – й Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Актуальные исследования языка и культуры: теоретические и прикладные аспекты», апрель 2020, г. Санкт-Петербург. В печати.

2. Шульц Э.О. Проблема соотношения нарративного и анарративного компонентов в поэтике «экспериментальной» драмы В.Набокова (на примере пьесы в прозе «Событие»)//Сборник материалов Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2020». В печати.

3. Шульц Э.О. Лексико-семантические группы слов с символикой онейрического в драматургических текстах В.В. Набокова»)// Сборник материалов VIII Международной научно-методической конференции «Филологические открытия», май 2020, г. Уссурийск. В печати.

4. Шульц Э.О. Языковое представление оппозиции «мир» - «иномирие» в произведениях В.Набокова (на материале рассказа «Весна в Фиальте»)// Развитие инноваций и инновационное развитие науки и общества: Сборник материалов Всероссийской научно-методической конференции(г. Ростов-на-Дону, 27 апреля 2020) /Под научн. ред. Т.Б. Михеевой, Е.В. Муруговой; отв. ред. А.В. Резникова – Донской гос. техн. ун-т. – Ростов-на-Дону 2020. – 275 с. с.78-81

5. Шульц Э.О. Вербализация пространства иномирия в драматургических текстах В.Набокова // Сборник материалов круглого стола «Язык государственной службы. Лингвистические вопросы теории и практики», май 2020. В печати.

В заочный этап программы V Всероссийского форума «Наука будущего – наука молодых» включен доклад на тему «Особенности и функции визуализации в драматургии В. Набокова».

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, двух глав, Выводов, Заключения и Списка использованных источников.

1. Визуальное в культуре и текстовом пространстве драматургии

В.В. Набокова.

1.1. Визуальность и визуализация: методология и проблема определения

В сфере литературоведения проблемой «визуальной составляющей» текста занимались такие ученые, как Томашевский Б.В. («Теория литературы: поэтика»), Лавлинский С.П. («Визуальное в литературе»), Бахтин М.М. («Эстетика словесного творчества», «Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского»), Тыянов Ю.Н. («Поэтика исторической литературы»), Лотман Ю.М. («О русской литературе», «Об искусстве»), Тодоров Ц. («Введение в фантастическую литературу»). Однако термин «визуальность» все еще не имеет однозначной идентификации.

Одним из первых проблему «визуальности» стал разрабатывать М.М. Бахтин в своей работе о романе воспитания, где, анализируя произведения Гёте, вводит понятие «культуры глаза». Это понятие обозначает у М.М. Бахтина особый комплекс визуально-мыслительных отношений субъекта к реальности, а также конкретно-зрительные способы его (т. е. субъекта) креативного поведения, включающий в себя, во-первых, «умение видеть время, читать время в пространственном целом мира» [Бахтин, 1979:231], во-вторых, «воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон и раз и навсегда готовую данность, а как становящееся целое, как событие» [Бахтин, 1979:231]. Субъектно-объектная дихотомия ликвидируется спецификой понимания «культуры зрения» у Гёте, которая противопоставлена «примитивному грубому сенсуализму» и «узкому эстетизму» [Бахтин, 1979:232].

Рассуждения психолога и искусствоведа Р. Анхейма, синтезирующего в своей работе методы психоналитического и семиотического анализов, также внесли свой вклад в степень разработанности «визуальной сферы» художественного произведения. Учёный ввёл в науку понятие «визуального мышления», под которым понимал сферу взаимодействия перцептуальных единиц [Анхейм, 1960:94]. Под перцептуальным мышлением он понимал

мышление визуальное, поскольку «зрение – это единственная сенсорная модальность, в которой могут быть с достаточной сложностью представлены все, в том числе и весьма сложные, пространственные отношения»[Анхейм, 1960:94]. Относительно визуализации, как утверждает Р. Арнхейм, «особое сочетание впечатлений, оценки, виденья мира в обновленной форме, мысленное комбинирование пространственных форм способно сформировать в сознании определенный эталон восприятия образов действительности в формах самой действительности» [Анхейм, 1960:95].

Ц.Тодоровым был введен концепт «глаз – медиум», являющийся инструментом создания художественного образа при помощи материала наглядно-видимого пространства [Тодоров. 1973:17].

В последнее время к категории особый интерес – в работе А.А.Арзамазова элементы «визуальной сферы» понимаются так: «визуальное» в художественном произведении – это «множество «описательных» элементов текста, за которыми стоит зрительное представление реципиента об архитектонике художественного мира». Так, «визуализация» может выглядеть и как пассивная часть повествовательной структуры текста, и как проекция ментального видения, преобладающая основа стиля [Арзамазов, 2010:6].

В настоящее время оптический компонент художественных текстов, поэтика и эстетика зримого, способы читательской рецепции являются активно разрабатываемой отраслью современного литературоведения и смежных с ним наук. Однако интерес к сфере нельзя назвать недавним событием. «Визуальный поворот» в искусстве, произошедший в начале прошлого века, принято считать фундаментом актуализации интереса к исследованию визуальной сферы в социально-гуманитарных науках. Научный интерес обусловлен рядом социокультурных процессов, произошедших в обществе XIX–XXI веков. Отправной точкой считается появление первого фотографического снимка в 1822 году, далее технологии

воспроизведения изображений только совершенствовались: киноиндустрия, видеоиндустрия, появление различных компьютерных технологий.

Вплоть до XX века доминирующим способом выражения визуальной рецепрентации было изобразительное искусство, конкретно живопись – это делало работу интерпретации визуальных кодов искусствоведами основополагающим на всём культурном пространстве. Начиная с первой половины XX века, после появления новых технологий копирования и распространения визуальных образов в пространстве мира, появился ряд исследователей не из искусствоведческой среды, полагающих, что визуальному компоненту уделяют недостаточно внимания. «Визуальный поворот» в гуманитарной науке, о котором было упомянуто выше, сформировал целое направление, получившее название визуальные исследования. В связи с этими событиями искусство перестало считаться «элитарной» формой визуальности, так как искусствоведение перестало быть привилегированной областью теоретических знаний. Исследования поэтики и эстетики визуального стали опираться на психоанализ, марксистскую критику, семиотику, феминизм, культурологию, постструктурализм. В своих исследованиях последователи «визуального» направления разделились на две группы: представители первой (Н.Брайсен, К.Мокси, М.Э.Холии и др.) основывалась на реконструкции «истории образов» и понятии репрезентации, в то время как исследователи из второй (Г. Поллок, Ф.Джеймисон, Д. Вулф и др.) работали с социологией визуальной культуры.

С течением времени было сформировано несколько различных подходов к анализу визуального и приёмов визуализации, а именно: психоаналитический, социально-критический, деконструкционистский, герменевтический, семиотический, структуралистский, дискурсивный. В книге «Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность» отмечается, что «осознание важности трактовки визуальных кодов человеком привело к многообразию подходов» [Ярская-Смирнова,2007:113].

Психоаналитический подход к анализу визуальной сферы широко применялся в конце XIX–XX в., когда главными интерпретаторами визуальных образов были искусствоведы. В фокусе рассмотрения последователей данной методологии, отражение влияния личных авторских переживаний и травм на воплощение ими визуальных образов. По утверждению В. Беньямина: фото- и видеокамера открыла людям «область визуально-бессознательного, подобно тому, как психоанализ – инстинктивно-бессознательного» [Беньямин, 1996: 54].

Исследование визуального посредством психоаналитического подхода позволило выявить одно из важнейших правил взаимодействия с визуальным кодом: образную составляющую диалога подсознания с сознанием.

Психоанализ оказал влияние на некоторые аспекты социально-критический подхода, являющегося синтезом различных научных направлений. Проблема репрезентации и интерпретации, а также проблема власти и подавления находятся в фокусе рассмотрения исследователей данного направления. Идеологический детерминизм данного подхода к анализу визуальности ставит во главу угла специфику субъектно-объектных отношений и последствия таких отношений. Трактовка визуального в русле данного подхода также включает в себя элементы переосмысления мифопоэтического мышления (исследования фильмов С. Жижекком).

Деконструктивный подход к анализу визуального считается крайней формой социального критицизма. Деконструкция, предполагающая собой понимание посредством разрушения стереотипа или включения в новый контекст, изначально предназначалась для исследования художественных текстов. Однако широкая трактовка понятия текста («Мир как текст»), а также направленность на сопротивление «диктату логоцентризма» сделала эту методологию применимой к анализу визуальных образов. Ж.Деррида, являющийся создателем концепции деконструкции, позаимствовал данное понятие у М. Хайдеггера. Однако он наполнил его новым смыслом, отметив, что «в случае текста – выявление противоречий между логикой и риторикой,

между смыслом, содержащимся в тексте, и тем, что его (текст) вынуждает означать язык-посредник. Это своеобразная игра текста против смысла и выяснение степени самостоятельности языка по отношению к смысловому наполнению»[Деррида, 2000:34], он также оговорил, что даже при отсутствии текста как такового эффект разбивки (spacing) уже предполагает текстуализацию.

Процесс смыслообразования предполагает собой диалог между субъектом и визуальным объектом. Из этого следует один из основных принципов деконструкции: условность интерпретации. Ещё одним принципов деконструкции является интертекстуальность – диалогическое взаимодействие текстов, обеспечивающее превращение смысла в заданный автором. Следующий принцип – отрицание традиционных толкований с целью обнаружения скрытых смыслов. Визуальный объект деконструктивен по своей сути. Чаще всего данный метод анализа визуального применяется в литературном и архитектурном творчестве.

Известно, что герменевтический подход изначально предназначался для толкования религиозной литературы (часто), а также юридических и художественных текстов (реже). Х.-Г. Гадамер – основатель «философской герменевтики». По его утверждению, у познающего субъекта – человека имеется «(пред) рассудок», «(пред) понимание», которое формируется на основе социального, исторического, личного опыта, знания, мнения. Этот (пред) рассудок может меняться по мере интерпретации текста [Гадамер, 1988:310].

Эмпатия (способность к сопереживанию) является средством познания визуального кода в русле герменевтического анализа. Цель герменевтики – интерпретация знаков, при помощи предположения о том, каков этот невидимый, субъективный мир.

Семиотический подход к анализу визуального апеллирует такими терминами как «денотативное значение» и «коннотативное значение». Первое из них – значение, непосредственно отсылающее к референту.

Понятие «коннотативное значение» включает в себя комплекс усложненных ассоциаций, возникающих в связи со знаком. Эти имеют тесную связь с культурой.

Р.Якобсон именовал визуальные элементы произведений их «визуально семантикой, к которой относятся элементы изображения (прежде всего фигуры) могут обладать символическим значением» [Якобсон, 1987:322].

Семиотический анализ визуального, обладая формальным и установочным характером, реализующим значения образа, что ценно для анализа с точки зрения структуралистского подхода, конечной целью которого является углубленный взгляд на тот или иной образ, расшифровка его культурных значений. По утверждению Е.Ю. Рождественской, само изображение является элементом репрезентационной системы общества, его интерпретативного порядка.

Дискурсивный подход имеет общие аспекты с деконструкцией (важность сотворчества). Спецификой дискурсивного подхода является акцентирование внимания на познающем субъекте, наполняющем визуальное сообщение собственным смыслом. При этом во внимание берётся множество деталей, которые связаны с процессом создания, восприятия и интерпретации визуальных образов (категория автора, получателя, визуальная чувствительности, визуальная компетентности, режимов восприятия, практик рассматривания и способ экспозиции). Способность воспринимать значения прививается культурой, в этом случае можно говорить о визуальной компетенции. Р.Барт в работе «Camera lucida» вводит понятия *studium*(возможность воспринимать визуальный знак в контексте культуры), *punctum*, которое он определяет как «неожиданный зигзаг, который иногда это поле (культурных интересов) рассекает» [Барт,1997:46].

Таким образом, рассмотренная методология анализа визуальных элементов, обнаруживает в себе, при всей совокупности различий, важное сходство: постановку во главу анализа визуального интерпретации. Интерпретация, являясь инвариантом действительности, не выступает

конечным пунктом или абсолютной истиной. В этом заключается как преимущество, так и её недостаток. Именно интерпретация приёмов визуализации подтверждает целесообразность рассмотрения трактовок терминов «визуальность» и «визуализация» различными отечественными и иностранными учеными, приведённую выше.

Визуальное в литературе, рассматриваемое с эстетической точки зрения, является результатом переосмысления подходов к изучению мифопоэтики пространства и субъектно-объектного отношения. Феномен визуального не только является одним из важнейших свойств художественной образности, но и качеством, определяемым авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию уровней текста в целом.

Визуальность и визуализация – фундаментальные в литературе категории, которые отвечают единству формы и содержания. Они выражают тип ценностного отношения, который является самостоятельной и притом неотделимой частью хронотопа, проявляет себя как предмет и способ изображения.

Анализ имеющихся подходов к поэтике визуальности позволил выделить данной работе под термином «визуальность» понимается сумма признаков, выводимых из нескольких работ: это являющаяся инструментом организации произведения совокупность отношений субъекта к реальности, а также временно-пространственных отношений, обрабатываемая органами чувств, прежде всего зрением и осязанием, которая образует кажущееся видимое пространство, которое, следовательно, может быть сугубо индивидуальным.

Таким образом, термин «визуализация» также не имеет однозначной идентификации. В данной работе он понимается как особый тип взаимодействия описательных фрагментов текста и определенных приёмов активизации читателя в формировании структуры художественного

целого(синтез функционирования различных органов чувств и мыслительной деятельности).

1.2.Феномен категория виденья. Традиции жанра видений

Визуальное находится в тесной взаимосвязи с категорией виденья. Научно доказано, что с помощью глаз воспринимается 90 % информации [Линдгрэн Н.,1962:25].Деформация органа зрения или же трансформация неизменно приводит к изменению взгляда на мир в общем понимании – зрение человека влияет на его восприятие действительности. В каком-то смысле оптический инструментарий является определяющим в системе мировосприятия человека.

Виденье мира связано с категорией репрезентации, являющей собой особую форму представления реальности, которая, в свою очередь, связана с понятиями видения и визионерства. Эти модули представления реальности иллюзорны в той же степени, в какой и взаимосвязаны. Рассмотрим хронологию развития категории видения (в том числе как литературного жанра).

В текстах священных писаний (Ветхий Завет, Новый Завет) была обозначена роль сна, видения как одного из средств коммуникации с Всевышним, потому традиция видений и роли визионера берет свое начало с древнейших времен существования человека. Важное значение уделялось роли сновидца в формировании содержания сновидения, поскольку, согласно библейской традиции, сон соотносится с тем, кто его видит и с объективной реальностью: добрым людям снятся плохие сны, ибо они склоняют к размышлению, а плохим – хорошие, т.к. это единственный иномир, которой тому удастся увидеть [Молчанова, 2006:15].Примерами ветхозаветных видений являются тексты из «Книги пророка Даниила», «Книги пророка Иезекииля». В Новом Завете это «Откровение Иоанна Богослова». Существуют многочисленные апокрифы, содержащие черты жанра видений: древнееврейские, к примеру, «Книга Еноха»(II в. до н. э.), «Видение Моисея» (время неизвестно).

Видения, возникающие в сознании визионера, согласно представлениям древних людей и их легендам, зависят непосредственно от личности героя-визионера, его переживаний и его мыслей. Так, в одной из иудейских притч, ученик недавно умершего раввина закуривает его трубку и на него снисходит озарение – «Божественное откровение» в форме видения. Однако став полноценным обладателем, после приобретения этой трубки, он теряет способность к визионерству, т.к. его сознание не способно на создание таких иллюзий.

В эпоху античности большое внимание на осмысление видений оказали труды философов (Платон, Гераклит, Сократ, Эпикур и др). Категорию видений и снов рассматривали в аспекте эйдоса и его материальной копии, а также промежуточного состояния, не имеющего формы – хоры (воплощенное ничто) [Ямпольский,2007:21].

Платоновская теория подражания также внесла вклад в осмысление видений и роли визионера. Это отражено в схеме из 10 главы «Государства»: вещи задумываются Богом в виде идеи, а после переходят в руки мастера, воплощаясь, конечной инстанцией, находящейся от идеи на удаленном расстоянии, является работа подражателя (скульпторов, живописцев и т.п., которые и являются визионерами по своей сути).

Также в книгу «Государство» входит «Видение Эра» – текст, впоследствии названный одним из фундаментальных в традиции видений. В этом произведении повествуется история Эра, сына Армения, родом из Памфилии, который, будучи убитым на войне, ожил во время погребения и поведал рассказ о том, что видел в загробном мире. В этом произведении уже прослеживаются некоторые клише, присущие литературному видению как жанру: наличие в центре повествования героя-визионера, четкое разграничение «верха – низа», «правого – левого», описание элементов онейросферы – порталов в иномирие (двери, окна, стекла, ворота).

В эпоху Средневековья – времени активного размышления об инобытии, видения оказываются окончательно сформированными как

жанр, набирающий популярность во всех областях искусства. Он, удовлетворяя потребность людей в порывах в мир ирреальный, откровениях трансцендентного характера, базировался на изображении картин загробного мира, призраков и явлений потусторонней силы. Всё это находило своё отражение в картинах, скульптурах и литературных произведениях. В исследованиях учёных отмечается, что средневековые видения, при всей своей ирреальности, были наполнены злободневным содержанием, которое соединялось с «вечным», потусторонним [Кузнецов, 2011:3]. По поводу генезиса средневековых видений исследователь Р.О. Шор отмечает, что первоначально все тексты жанров видений были написаны на языке латыни и только после XII века стали появляться переводы, а после и оригинальные тексты на языках мира. Также Р.О.Шор упоминает о том, что «Наиболее законченная форма видений представлена в латинской поэзии духовенства: жанр этот по своим истокам тесно связан с канонической и апокрифической религиозной литературой и близок к церковной проповеди [Шор, 1929:145]

«Божественная комедия» Данте А. – произведение эпохи Средневековья, которое можно назвать развернутым видением с героем-визионером, переживающим и проживающим иллюзию полноценно, со всеми эмоциями и переживаниями. Традиции жанра, намеченные ранее, сохраняются и в этом тексте.

В эпоху Ренессанса происходит переосмысление взглядов античных философов на роль визионера и его виденья в процессе создания визуального произведения искусства, в том числе литературного произведения. В книге «Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре» Ямпольским М. отмечается, что в это время мастер мыслится героем третьестепенным, а визионер, с его особым взглядом на действительность становится определяющим звеном в создании иллюзии. Наиболее известными представителями жанра видений в европейской литературе этого времени являются произведения П. Кальдерона, такие как «Видение святого Патрика», «Дама привидение», «Жизнь есть сон».

В мировой литературе классицизма видения выступали в качестве приемом поучительных, социально-нравоучительных отступлений, также они несли в себе незначительный элемент индивидуально-психологического начала. В эпоху классицизма, по мнению литературоведа О.В.Сергеева, сновидения были наделены преимущественно полемической или сатирической функцией, в отличие от эпохи романтизма, которая открыла глубокий и таинственный микрокосм человеческой души, который мог проявляться через сны. Сновидения в эту литературную эпоху, по утверждению Сергеева О.В., «используются авторами в качестве аллегорий и повествовательных приемов»[Сергеев,2002:358]. Представления о жанре видений в литературе романтизма наиболее ярко отражены в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсир Сатаны», в котором видения (сны) выступают в роли сюжетопределяющих факторов, а сам герой-визионер оказывается погруженным в сферу ирреального посредством трансформации сознания (алкоголь, сон). Этому произведению присущи два приёма, ставших впоследствии, основообразующими в воплощении визионерской концепции литературными произведениями: это излишняя театральность, мифологема «жизнь – сон – театр» (традиции У. Шекспира) и опора на философию времени в ходе моделирования бытия ирреального.

В эпоху Нового времени снова происходит всплеск интереса к видениям и провидцам, особая роль в концепции визионерства отводится роли мага, который становится человеком зрения. Он моделирует концепцию ирреальности посредством заимствования элементов реального мира. Иллюзия понимается, как концепция, существующая в сознании на тех же правах, что и действительность.

В это же время происходит «усиление роли эстетического визионерства в культурном пространстве эпохи неоплатонизма» [Ямпольский,2007:45]. Визионерство начинает оказывать влияние не на отдельные элементы, а на комплекс восприятия человеком действительности.

Воплощением традиций жанра видений философии неоплатонизма является «Кубла-хан, или Видение во сне» С-Т. Кольриджа, в котором автором описывается путешествие в ирреальность, предстающей в образе чудесного сада, посредством деятельности сознания.

Так, проследив в отдельных аспектах роль идеологии визионерства в формировании культуры европейской традиции, обратимся к русской.

Жанр видений был одним из самых распространенных в Древней Руси. Истоки его идут из фольклорной традиции рассказов об «обмирании», которые представляли собой повествования «о посещении человеком или его душой того света в состоянии летаргического сна или обморока» [Лурье, 1994:25]. Отдельные элементы жанра в древнерусской литературе синтезировались с другими жанрами (повести, хождения, жития и т.п.). Спецификой визионерства и категории видения в Древней Руси была её подчеркнутая христианская религиозность (обязательность прочтения молитвы перед трансформацией сознания), направленность на «божественное откровение», посланное герою для просвещения других.

Первоначально видения не признавались элементом сферы ирреального, так как средневековая литература вымысла не предполагала: средневековый человек усматривал в видениях «прорывы высшей реальности в повседневную жизнь: так можно было проникнуть в тайны иного мира или увидеть будущее. Реальность средневекового человека была более емкой, нежели в последующую эпоху, – она охватывала многие области, лежащие за пределами земного существования» [Гуревич, 1977:13]. Жанр видений в литературе не стоял в ряду фантастических – произведения, отписывающие визионера и посланное ему откровение, читались как документальные свидетельства. Документальность подчеркивали указанием точного имени героя-визионера, времени и продолжительности видения.

В эпоху Смутного времени, которое отмечено общим мотивом страха, спрос людей на чудо необычно возрос, а требования к «подлинности» визионера и его видения заметно снизились. Если ранее в жанре преобладала

документальность и направленность на социально высокие слои общества (чаще описывались видения царей, пророков, людей высокого статуса), то теперь визионеры сдвинулись в социальные низы и среди них стали преобладать обычные люди, благочестивость которых уже приходилось старательно доказывать тем, кто записывал видения со слов самих провидцев.

Так, в Смутное время, на первом плане находились «патрональные (укрепляюще защитные), прогностические (пророческие) и агитационные (наставляющие) элементы символики видений» [Прокофьев, 1964:45], которые, впоследствии оформились в новый литературный жанр XVII века. Именно после эпохи Смутного времени видения начинают терять свои позиции как категория общественного явления и становятся литературным жанром.

Сознание людей петровской эпохи отличается от древнерусского, их взгляд направлен на исследование мира реального, а не на путешествия в мир загробный – теперь они чётко разграничены, в отличие от Средневековья.

В литературе XIX века визионерские мотивы и тема видений в русской литературе отмечена в творчестве А. С. Пушкина («Медный всадник», «Дон Жуан», «Пиковая дама»), М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, И.С. Тургенева (весь цикл «Таинственных повестей») и др. В текстах авторов данного временного периода традиции жанра видений трансформируются, однако, некоторые из них остаются неизменными: визионер и его проводник, поставленные в центр повествования, своеобразная топонимика иномирия («верх – низ», «право – лево»), доминирование элементов сферы онейрического, являющимися инструментом переноса героя в ирреальность порталов в иномирие (зеркала, двери, окна, стекла, ворота).

В XX характеризуется ростом интереса к мистике, всему постустороннему, ирреальному, а, следовательно, – к видениям и визионерству, также это было обусловлено и рядом социокультурных и политических факторов (войны, революции, смена культурных ценностей).

Традиции жанра видений были продолжены символистами, о которых литературовед Прокофьев Н.И. пишет так: «Мотивы видений занимают особое место в поэтике символистов, сделавших попытку не столько творчески воспользоваться формами прошлого, сколько возродить средневековое воззрение в условиях новых общественных отношений»[Прокофьев, 1964:73].

Таким образом, проследив хронологию жанра видений как культурного феномена, претерпевшего трансформацию в литературный жанр, были выявлены следующие общие черты жанра: во-первых: наличие героя-визионера, которому является «откровение» в виде видения, иногда героя сопровождает проводник, относящийся к миру ирреального; во-вторых: своеобразная топонимика иномирия; в-третьих: преобладание элементов сферы онейрического в сфере визуального произведения.

1.3. Специфика драматургии В. Набокова

В. Набоков, рассуждая о драматургии, признавал, что он по натуре не драматург и его пьесы носят скорее «экспериментальный» характер. Набоковскую драматургию некоторые исследователи считают второстепенной: Е.Ю. Сидоров утверждал, что любая из пьес В.В. Набокова «не выходит за пределы основного творческого потока, ни одна не противостоит большим или малым произведениям писателя»[Ив.Толстой,1990:4]; Ив. Толстой: «Как ни старался Владимир Набоков преуспеть в драматургическом жанре, он для читателя так и остался, прежде всего, прозаиком. А ведь он говорил, что главная задача писателя – превратить читателя в зрителя» [Ив.Толстой,1990:3].

Другие исследователи, например Я.В.Погребная и А. Бабинов, считают, что категории театрального у В. Набокова, как и всему творчеству автора в целом, присуща синкретичность – он «поэт прозы», границы между драмой, поэзией и прозой у него призрачны. Существует ряд работ по драматургии В. Набокова, анализирующих общеэстетические принципы набоковского театра: труды П.Г. Паламарчука («Театр Владимира Набокова»), А.

Бабикова («Событие» и самое главное в драматической концепции В. В. Набокова), «Изобретение театра»), Я.В.Погребной («Принципы организации сценического действия в драматургии В.В.Набокова»). Согласно воспоминаниям жены автора, В. Набоков тратил на обдумывание, создание и корректировку пьес столько же усилий столько же, сколько и на прозаические произведения – драматургия не была для него второстепенной или же менее значимой.

Исследователь Бабиков А. отмечал, что «корни драматургии Набокова уходят в гоголевский театр и символизм Серебряного века, в двух его последних пьесах можно обнаружить также черты возникшего во Франции в 1920-е годы сюрреалистического театра, с его логикой сна, и Театра Жестокости А. Арто, введившего манекенов среди актеров» [Бабиков,2001:5]. Так, в драматургии В.В. Набокова, явно прослеживается влияние известных эссе по искусству «Отрицательная способность» Д. Китса и «Умирание искусства» В. Вейдле. В.В. Набоков также опирается на творческий опыт русских теоретиков и практиков театра: М. Волошина, Ю. Айхендвальда, Н. Евреинова, М. Чехова, А.Я. Таирова, К.С. Станиславского.

Все драматургические произведения В. Набокова целиком принадлежит «русскому периоду» его творчества. Первая, так и не опубликованная по желанию автора, драма «Весной» датируется 1918 г. За период с 1923 г. по 1942 г. В. Набоков опубликовал 6 законченных пьес и несколько отрывков. При жизни автора пьесы не были переизданы, хотя сам В.В. Набоков имел намерение издать свой сборник драматургических произведений. Он приложил усилия: перевел примечания, запросил архивы рукописей, однако не успел закончить работу и сборник так и не был издан, оставшись нереализованным проектом писателя.

Неизданными по сей день являются множество либретто и скетчей, написанных в период сотрудничества с «Синей птицей», сценарии балетов-пантомим, опыты драматических монологов, а также наброски

нереализованных сценариев (некоторые написаны в соавторстве с И. Лукашей).

Перед рассмотрением концепции театра В. Набокова, описанной в его эссе «Трагедия трагедии» и «Ремесло драматурга», а также специфики его драматургических опытов проследим основные аспекты изучения его драматургии.

Так подавляющее большинство работ исследователей, посвященных драматургии В.Набокова, носит справочный и библиографический характер: исследования С.П. Залыгина, А.М. Зверева, А.Б. Мокроусова, Б.М. Носика, П.Г Паламарчука, Э.Филд.

Существует ряд работ, посвященный поэтике Набокова-драматурга: Погребная Я.В.акцентирует внимание на проблеме сценического и внесценического пространства; Пуля И. выделяет новое жанровое образование «кошмарный балаган»; Новиков Р.В. – «пьесы-сновидения»; Смоличева С.В. рассматривает принцип двойничества; Г.Барабтарло предлагает синтетический метод рассмотрения всех произведений Набокова на основе трех составляющих (художественной, психологической, метафизической); Герра Р. и Карлинский С. анализируют драматургию на предмет интертекстуальности.

Набоковеды сходятся в одном: В.В. Набокову присуща собственная драматургическая стратегия, порожденная усложнением драматургического рода литературы и синкретичным характером творчества.

Рассмотрение специфики драматургии В.В. Набокова следует начать с один из важнейших драматургических законов – закона театральной иллюзии. Никому из причастных к созданию пьесы не следует разрушать идеальный сговор, коим является спектакль. Из этого вытекает первый принцип драматургии В.В. Набокова: публика осознает происходящую драму, но не властна на ней, в то время как драма ничего не знает о публике, но обладает властью вызывать её на эмоции. Разрушение этого принципа, согласно В.В. Набокову, влечет за собой разрушение целостности

произведения – пьеса перестает быть пьесой. Анализируя эту особенность набоковского театра Бабинов А. отмечает: «Традиционный (дуалистический) театр, с его «важнейшей аксиомой» стены, представляет идеальную модель для развития темы двоемирия, пронизывающей творчество Набокова» [Бабинов,2001:4].

Следующим принципом, определяющим специфику драматургии В.В. Набокова является убежденность в том, что пьеса должна гармонично сочетать в себе действие и поэзию, быть качественно написанной, – этими качествами определяется достоинство произведения. Это вытекает из отвержения традиции деления пьес на «для постановки» и «для чтения».

В.В. Набоков классифицирует пьесы по-другому: они подразделяются на «глагольные», где доминирует действие, сюжетные элементы и «прилагательные», где преобладают описания и образы. Данная классификация придумала лишь для удобства исследователей, т.к. главная мысль состоит в том, что чтение пьесы и просмотр спектакля – это разные эмоциональные опыты, позволяющие получить одинаковое наслаждение. Их существенное различие заключается в том, что при чтении доминирует образная составляющая (важность сотворчества с читателем, направленность на визуализацию), а при просмотре пьесы на сцене – чувственная (зрелищность, игра актеров).

Так, третьим принципом драматургического творчества В.В. Набокова является намерение писать пьесы независимо от факта их постановки на сцене, в связи с чем – акцент на визуальной составляющей (значимой для активации зрительного регистра читателя). В.В.Набоков использует и ремарки, и детализированность интерьера, и реплики персонажей пьес для более глубокого погружения в сферу иллюзии, воссоздаваемой посредством визуализации. Он намеренно оставляет что-то недосказанным «играя» с читателем, подталкивая его к сотворчеству при прочтении.

Ещё одним принципом, определяющим специфику драм В.В. Набокова, является утверждение того, что, несмотря на ориентацию на сотворчество

при прочтении, любая пьеса должна представлять собой зрелый плод усилий одного человека – драматурга, который впоследствии попадает в руки других людей (команды театра, зрителя, читателя) – все они вносят вклад в создание драматургического единства, однако главным должен оставаться автор и его авторская идея.

Драматургическим произведениям, как и всему творчеству В.В. Набокова, присуща подчеркнутая театральность, обманчивость вымышленной реальности. Намеренно показанная «бутафория» подчеркивает известный тезис о том, что весь мир – сцена, а действие, происходящее на ней, не ограничено длительностью спектакля. Из этого следует, что ещё одной специфической чертой драматургии В.В. Набокова является её подчеркнутая изображаемость. По утверждению Бабикова А., набоковский театр специфичен, так как «Набоков, таким образом, создает модель театра, в которой оказываются противопоставленными не мир зрителя и мир актера, а этот мир (включающий дихотомию зритель/актер) и потусторонность»[Бабиков,2001:5].

Ранее упоминалось, что при всей оригинальности драматургической концепции В.В. Набокова, он все - таки ориентировался на традиции прошлого, выделял для себя образцовые драмы. Так В.В. Набоков называет величайшими драматургическими произведениями трагедии-сновидения (Шекспир) и пьесы-сновидения (Гоголь). Сновидческий характер изображаемого в драматургическом произведении, достойном подражания («Король Лир», «Гамлет», «Ревизор») важен на основании того, что «логика сна, или, точнее будет сказать, логика кошмара, заменяет в них элементы драматургического детерминизма» [Набоков,1986:17]. Таким образом, набоковской драматургии с концепцией расслоенной реальности, присущ сновидческий характер изображаемого в пьесах действия. Это прослеживается и в нарративе «Изобретения Вальса», и в «Дедушке» и «Смерти», где персонажи задаются вопросом о реальности происходящих событий, и в системе героев «События».

Из сновидческой организации и специфики изображения ирреального в драматургии В.В. Набокова, выходит также особая концепция иномирия, прослеживаемая во всех его пьесах и репрезентируемая многочисленными героями-двойниками.

В драматургии В.В. Набокова особо большое значение приобретают действия, происходящее за сценой. Это прослеживается в таких пьесах, как «Событие» (приезд Барбашина за кадром, на сцене только реакция), «Человек из СССР» (восстание за сценой), «Трагедия господина Морна» (восстание за сценой, самоубийство главного героя за сценой). Эту особенность поэтики набоковской драматургии подробно анализирует Погребная Я.В., отмечая, что «это не чеховское смещение главного события во внесценическое пространство, время действия в котором синхронизировано с временем действия на сцене, а вынесение события за границы сценического времени: оно состоялось до начала действия или же состоится после завершения драматургического действия» [Погребная,2009:3].

Таким образом, спецификой драматургии В.В.Набокова, помимо вышеописанных приёмов, является его идентификация себя как драматурга-художника, а не драматурга-детерминиста, в его драматургических произведениях главным является не закон рока, а иррациональный закон искусства.

Выводы

Проанализировав все известные подходы к анализу визуального и, ознакомившись с работами по визуальности таких учёных, как Бахтин М.М., Тодоров Ц., Тынянов Ю.Н. и др., было выявлено, что, несмотря на широкую разработанность и актуальность проблемы визуального в литературе, термины «визуальность» и «визуализация» не имеют однозначной идентификации.

В данной работе под термином «визуальность» понимается сумма признаков, выводимых из нескольких работ: это инструмент организации

произведения, совокупность отношений субъекта к реальности (также хронотопических отношений), обрабатываемая органами чувств. Эта сумма признаков, которая образует кажущееся видимое пространство (сугубо индивидуальное).

Термин «визуализация» в данной работе понимается как особый тип взаимодействия описательных фрагментов текста и восприятия читателя (синтез функционирования различных органов чувств и мыслительной деятельности).

В сферу визуального также входит видение и визионерство, традиция которых имеет многовековую историю. Жанр видения визионера является собой синтез христианских, наивно-реалистических представлений, фольклорных (обрывки народных легенд), апокрифических представлений, отголосков древних культов. Проследив хронологию жанра видений как культурного феномена, претерпевшего трансформацию в литературный жанр, были выявлены следующие общие черты жанра: наличие героя-визионера, которому является «откровение» (сначала обязательно божественное, но, с течением времени, религиозный компонент ослаб) в виде видения, иногда героя сопровождает проводник, относящийся к миру ирреального; видению присуща своеобразная топонимика иномирия, построенного на оппозиции, преобладание элементов онейрического

Драматургия В.В. Набокова, представляет собой особый пласт творческого наследия автора, о чём свидетельствуют работы Паламарчука П.Г., Носика Б.М., Филд Э., Герры Р., Погребной Я.В. и др. Набоковскому театру присуще особое художественное своеобразие, выраженное в его понимании драматургии: утверждение важности сохранения сценической условности, изображение подчеркнутой иллюзорности театрального пространства, нацеленность на создание произведений, хорошо сочетающих в себе действие и образную составляющую, сновидческий характер изображаемого в пьесах действия, использование визуализации как повествовательного принципа драматургических произведений.

2. Визуализация в поэтике драматургических текстов В. Набокова.

2.1. Визуализация в онейрической сфере драматургического текста

Визуализация – особый способ текстообразования, репрезентированный различными элементами визуального, воплощается в специфике единства онейрической сферы произведений. Данное единство обладает внутренней спецификой, целым рядом особых условий и установок, обеспечивающих наиболее полную передачу творческой обработки духовного опыта, связанного с различными состояниями трансформированного сознания, – сновидениями, грезами, галлюцинациями и т.д. В драматургии В.В. Набокова пребывание персонажа в состоянии грёзы или сна является распространённым явлением, так как соотносится с концепцией существования в иномирии. По утверждению Манна Ю.В.: сон – портал в иномир, так как именно он «начиная с античных времен, создавал в произведении ситуацию «другой жизни», вместе с тем призван был у романтиков замаскировать ее ирреальную природу» [Манн, 1988:59]. Учёный – лингвист М.М.Маковский обращает внимание на сакральность сна: «Магическому мышлению сон представлялся как сакрально-сексуальный экстаз – отрыв от всего земного, т. е. потеря слуха, зрения, речи, обоняния, а главное – приобщение к божеству, слияние с божеством» [Маковский, 1996:302]. Это понимание сна отсылает к традиции визионерства и видения, когда переход человек человека в состояние сна и явление ему образов воспринималось, как откровение свыше. Пребывание человека в состоянии сна рассматривается как изменение его сознания, переход в иномирие.

Онейрическая сфера является важным элементом поэтики драматургии В.В. Набокова. Польский ученый-славист Е. Фариноо в выделении особого онейрического пространства пишет так: «...онейрические пространства, получающие вид то сновидений, то мечтаний, то миражей, то галлюцинированных картин, вызванных воображением особым состоянием героя – утомленность, дремотность, расстройство; пространства-отражения,

которые вводятся при помощи зеркал или иных отражающих поверхностей; пространства-изображения, которые являют собой пространства вводимых в текст произведений – картин, фильмов, театральных постановок, романно; пространства-представления, которые создаются путем пространственного понимания заведомо непространственных явлений, например типа пространства музыки, души, своего или чужого так называемого «внутреннего мира», памяти, подсознания; мифологические пространства и т.п.» [Фарино,2004: 170].

Единство онейрической сферы, наделенной собственной спецификой, обеспечивает наиболее полную передачу духовного опыта автора, связанного с состояниями изменения сознания человека (галлюцинации, сновидения, грёзы, фантазии), которые, в свою очередь, ведут к размытию границы реального и ирреального в сфере перцептивного восприятия действительности героями произведений.

Подробнее остановимся на элементах визуализации онейрической сферы в поэтике пьес «Дедушка» (1923 г.), «Смерть» (1923г.), «Трагедия господина Морна» (1924г.), «Человек из СССР» (1927г.), «Событие» (1938 г.), «Изобретение Вальса»(1938г.). В названных произведениях наблюдается специфическая организация, отличительным признаком которой является визуальная доминанта, а именно акцент на субъекте, воспринимающем реальность и взаимодействующим с ней при помощи зрительного регистра, а также на обозримом субъектом мире. Также наблюдается размывание границ реально и ирреального, что позволяет говорить о наличии онейрической составляющей в пьесах.

Первой по хронологии из рассматриваемых произведений является пьеса «Дедушка», написанная в 1923 году, в «русский период» творчества В. Набокова (как и все анализируемые пьесы).

Обратимся к тексту произведения: моделирование сферы «онейрического» В.Набоковым начинается с первых строк, с ремарки, описывающей зарисовку действия: «Действие происходит в 1816 году, во

Франции, в доме зажиточной крестьянской семьи. Просторная комната, *окнами в сад. Косой дождь*. Входят хозяева и незнакомец [Набоков,1990:25]». С самого начала произведения Набоков прибегает к одному из способов визуализации – маркированию элементов поэтики онейрического в тексте. Так, окна в сад и косой дождь являются элементами сферы потустороннего ввиду двойственности своей природы. Окно, состоящее из стекла (инструмента преломления), является порталом в другой мир, наличие которого будет раскрыто далее в тексте произведения. Окна комнаты выходят в сад, в котором «дедушка», прогуливаясь, «разговаривает» с цветами, называя их герцогами и маркизами. По ходу сюжета пьесы, станет известно, что «дедушка» раньше был палачом, казнившим многих (аристократов в том числе), а потому цветы, с которыми он «общается» являются не чем иным, как душами его жертв: «Мне кажется, он верит,/что *души мертвых* в лилиях, в черешнях/*потом живут*» [Набоков, 1990:16]. Дождь состоит из множества капель воды, являющейся зеркальной поверхностью – пространством отражения, глядя на которое сознание претерпевает трансформации (эпитет «косой» подчеркивает это). Дождь в сюжете пьесы является фундаментом начала действия, так как именно он мотивирует героя задержаться в доме случайной семьи.

Прохожий, представляется г. де Мэривалем (братом аристократа, живущего неподалеку), он общается с добродушными хозяевами и интересуется ещё одним членом их семьи – «дедушкой». Этого бездомного старика привела в прошлом году хозяйская дочь Джульетта – с тех пор он живет с ними. Имя дочери хозяев (Джульетта) подчеркнуто театрально. Гость отмечает это, а также упоминает о другом герое известной пьесы – Ромео. Маркированная театрально также является приёмом визуализации: имя героини пьесы Шекспира помогает в моделировании пространства-изображения, которое создается на материале вводимых в текст произведений.

Далее автор снова прибегает к приему вербальной маркировки элементов сферы онейрического в тексте пьесы: «К дочке, вошедшей с *вином*», «*Вино* тут, видно, крепкое»[Набоков,1990:32]. Так, вино обладает свойством трансформировать сознание, оно также подталкивает человека ко сну (сфера онейрического). Вино обладает символикой сакрального – напиток, используемый в ритуалах: «Вино, медовуха и другие опьяняющие зелья иногда использовались в ритуалах для достижения экстатических состояний, в которых пьющие, как считалось, становятся восприимчивыми к божественному откровению» [Тресиддер,1999:254]. Это отсылает к традиции восприятия видения, как откровения, посланного визионеру, принявшему напиток.

Ещё одним эпизодом – элементом визуального, маркером перехода в область онейрической сферы является момент описания «дедушки» хозяйкой дома: в рассказе о нём акцент делается на том, что во сне он выглядит, как ребенок и даже причмокивает. Упоминание состояния трансформированного сознания (сна) маркирует истинную сущность персонажа. «Дедушка» именно в этом состоянии, в сфере онейрического, безобиден и похож на дитя, настоящая его сущность раскроется позже.

Радующие семьи побуждают прохожего рассказать хозяину и хозяйке, случай из своего прошлого, ставший поворотным в его судьбе. Дальнейший рассказ героя является репрезентацией визуализации в тексте данного произведения. Посредством мысленного представления, герой моделирует ситуацию, произошедшую с ним в прошлом, и передает информацию о ней другим людям. Визуализация в данном произведении служит двигателем сюжета – данный рассказ, производит такое впечатление на людей, что побуждает их передать информацию дальше, а это, в конечном счете, приводит к печальному исходу.

Обращаясь к событийной составляющей: происшествие, перевернувшее жизнь героя, заключалось в том, что в 1792 г., в Лионе, революционный Трибунал приговорил его к гильотине (точная причина не

ясна по сей день), и палач уже собирался привести приговор в исполнение, но внезапно вспыхнувший пожар помог герою сбежать. При описании данного эпизода из жизни героя, используется один из основных элементов сферы онейрического – все произошедшее герой сравнивает со сном. Мэриваль отмечает, что именно этот случай заставил его прозреть и осознать неправильность своего существования. Так, сон, являясь измененным состоянием сознания человека, ведет к размытию границы реального и ирреального в сфере перцептивного восприятия действительности – герой переосмысливает объективную действительность.

Далее в тексте следует упоминание скважины, в которую дедушка предлагает герою посмотреть после рассказа о казни, попутно что-то пряча за спиной. Скважина в системе поэтики данного текста является элементом сферы онейрического. Она представляет собой границу иномирия, портал в загробный мир, так как именно туда старик собирается отправить гостя, предварительно удобно расположив его на столе для отсечения головы.

Устав уговаривать гостя лечь, «дедушка» достает из-за спины топор и собирается отрубить де Мэривалю голову. Реплика «дедушки» о том, что должен закончить начатое, открывает читателю/зрителю, что старик – это тот самый лионский палач, которому двадцать с лишним лет тому назад не удалось казнить де Мэриваля. Он взмахивает топором, но аристократ сбивает его с ног, восклицая: «Довольно!.. Вот оно -- безумье!../Ох.../Не ожидал я..Мямлил да мурлыкал --/и вдруг... Но что я? Словно – это/ раз/ *уж было...или же приснилось?*»[Набоков,1990:27]. Маркируя свою неуверенность в реальности происходящего в речи, герой снова оказывается отнесенным в сферу онейризма, где граница действительности и вымысла размыта. Произведение заканчивается приходом хозяйской дочери и её вопросом, что же гость сделал с любимым и милым «дедушкой».

Проанализировав специфику функции визуализации в «Дедушке», а также воплощение «онейрической сферы» в произведении, отметим, что частое упоминание элементов сферы (сны, скважина, косой дождь), акцент

на предметном мире (окна в сад), маркировка элементов визуального в речи персонажей, служат для введения персонажей и зрителей в особое пространство с подчеркнутой визуальной составляющей.

Следующее из рассматриваемых произведений – «Смерть», также датируется 1923 годом.

Моделирование сферы онейрического начинается в первой же реплике произведения посредством одного из приёмов визуализации – маркировки элементов сферы в речи: магистр наук Гонвил рассуждает о взаимосвязи власти над разумом с наукой и упоминает о том, что сложная взаимосвязь нитей мозга рождает гениальные сны. Онейрическое пространство сна, появляясь в самом начале произведения, задает особый тон всему тексту, на протяжении которого читатель/зритель будет сомневаться в реальности происходящего.

Мотиватором для сюжетного развития пьесы является желание магистра Гонвила выяснить, любит ли его ученик Эдмонд его молодую жену Стеллу. Для этого Гонвил посылает к студенту своего человека и велит сказать, что Стелла умерла. Далее в тексте наблюдается приём речевой маркировки элементов сферы онейрического: «Постой же,/начну я осторожно, потихоньку,—/я дома был, — друзья ко мне явились,/к *дубовому* струился к потолку/из трубки дым, вращающийся плавно» [Набоков,1990:28]. Дуб – символ мирового древа, сакральное дерево. Дж. Тресиддер отмечает магическую, потустороннюю функциональность дерева: «Дуб был природным храмом, под которым проводились ритуалы» [Тресиддер,1999:80]. Издревле именно изделия из дуба считались наиболее ценными и использовались для различных ритуалов. Проведение ритуала часто предполагает погружение в транс, выход за границу миров. Также следует отметить, что дуб считается главным деревом во многих культурах (связь с образом мирового древа): «Дерево в древности считалось (как гора или вода) вместилищем душ или духов (добры и

злых)»[Маковский,1996:134]. Таким образом, указание на то, что потолок в доме героя из дуба является элементом онейрической сферы произведения.

Эдмонд сразу же направляется в дом магистра, дабы удостовериться в правдивости полученной информации. Рассказывая магистру о реакции на известие, студент сравнивает стремительность своего прихода с набегом тени, со сном: «Я несся,/как *тень*, как *сон*, по переулкам лунным/сюда, к тебе... Исчезла... как же так?» [Набоков,1990:30]. Автором снова использует приём речевой маркировки, функцией которого в этот раз является обозначение неверия героя в то, что он сам относится к реальному миру.

Удостоверившись, в том, что страшная весть о смерти правдива студент просит учителя, чтобы тот дал ему яду, так как не может вынести тоски по Стелле. Эдмонд знает, что у Гонвила «на стене, на полке, за черной занавеской, стоят, блестят наполненные склянки, как *разноцветные оконца в вечность*» [Набоков,1990:32]. Этот приём вербального выражения онейрической сущности окна также относится к элементам визуализации. Упоминание окна как инструмента переноса в иномирие, в сферу онейризма является частью описательного фрагмента текста, так же, как и последующее упоминание кипариса:«Друзья мои/ дивятся все и надо мной смеются,/ как, может быть, цветущие каштаны/ над *траурным* смеются *кипарисом*»,«Пока его хозяин,/на стол поставив локти и к прозрачным/вискам прижав манжеты кружевные,/выплакивал стихи о *кипарисах*»[Набоков,1990:62].Кипарис – символ смерти и похорон. Дж. Тресиддер отмечает, что загробная, мистическая символика растения связана с Западом, а в Азии его значение противоположено (символ долголетия). Такая оппозиционность обусловлена греческими «корнями» символики: «В Греции кипарис имел двойственную репутацию: он был символом мрачного бога подземного царства Гадеса и более жизнерадостных богов Зевса, Аполлона, Афродиты и Гермеса» [Тресиддер,1999:143]. Символика смерти, присущая растению, коррелирует со сновидением, переходом в сферу онейрического.

Второе действие пьесы открывается описанием того, как Эдмонд, выпив яд Гонвила, то ли приходит в себя, то ли оказывается на том свете. Юноша считает, что он находится за гранью земного, и что человек в кресле (Гонвил) – «эхо его предсмертных желаний» здесь с ним, «в смерти» [Набоков,1990:38]. Неоднозначность положения героя также является элементом сферы онейрического: персонаж, находясь не в состоянии определить границы реального и ирреального, осознает себя в небытие. Гонвил не дает однозначного ответа о месте пребывания и начинает расспрашивать Эдмонда о его отношениях со Стеллой. Отвечая на вопрос магистра, герой, визуализирует свои встречи с возлюбленной: он красочно и очень точно описывает пережитый зрительно опыт мысленными представлениями. В рассказе героя о возлюбленной доминируют элементы визуальной поэтики: глаза, зеркала, сновидения, взгляды. В данном эпизоде В.Набоковым был использован один из приёмов визуализации, а именно маркировка элементов сферы онейризма в речи.

Выяснив правду об отношениях ученика с женой, Гонвил сообщает Эдмонду, что выпитая им жидкость – не яд, а раствор, который вызывает нечеткость зрения, и, как следствие помутнение сознания. В данном фрагменте персонажем явно маркируется взаимосвязь зрения и состояния измененного сознания (онейризм). Эдмонд не верит магистру, считая все происходящее иллюзией, усиленной работой мозга перед погружением во тьму, однако Гонвил рассеивает сомнения ученика говоря, что Стелла на самом деле жива и сейчас спустится к ним. Заканчивается произведение просьбой о приходе Стеллы Гонвила.

Анализ специфики визуализации в данном произведении позволил выявить, что её особенностью является ярко выраженная онейрическая составляющая (частое упоминание зеркал, глаз, окон, стекол). Сон, как элемент сферы онейрического и инструмент визуализации, служит сюжетообразующим ядром произведения, в тексте которого грань между иллюзией и реальностью является размытой.

Следующим по хронологии произведением, которое будет рассмотрено в ходе исследования, является «Трагедия господина Морна» (1924 г.).

Сфера онейрического в данном произведении представлена очень обширно: её моделирование начинается с первого слова пьесы: «*Сон, лихорадка, сон*; глухие смены/двух часовых, стоящих у ворот/моей бессильной жизни...» [Набоков,1990:34]. Данная реплика персонажа Тременса подчеркивает явную доминанту фантазии над реальностью окружающего героев мира и репрезентирует прием вербального выражения визуального.

Далее следует диалог Тременса с дочерью, в котором отмечаются элементы сферы онейрического: девушка рассказывает о своём сне, где она встречается с возлюбленным в образе Минотавра. Упоминание сна и мифа, персонажем которого является Минотавр, конструирует особую реальность, сочетающую в себе элементы и отражения (сновидение), и представления (миф). После этого разговора в сюжете появляется Ганус, неожиданно вернувшийся и страстно желающий увидеть свою жену после лет разлуки. Элла предлагает Ганусу, загримировавшись, отправится с ней на вечер танцев к Мидии. Подчеркнутая театральность данной сцены, а также упоминание персонажа пьесы Шекспира – Отелло подчеркивает текстовость мира произведения и является одним из авторских приёмов визуализации. Герои попадают на вечер, где все участники то и дело постоянно упоминают сновидческий характер происходящего (вербальное выражение визуального): «Мне в детстве часто *снился*/ваш голос...», «Может быть. Я в *грезе*/вошел, а вы уверены, что я/из *грезы* вышел... Так и быть, поверю/в столицу вашу. Завтра — *сновиденьем*/я назову ее...», «Скоро ли конец?/*Тяжелый, пестрый сон*...»[Набоков,1990:36].

Ганус наблюдает за женой и отмечает явную романтическую связь её с одним из гостей, господином Морном. Герой не в состоянии больше скрывать личность, а потому открывается, чем провоцирует уход всех гостей.

Один из них, покидая дом, упоминает, что тревога в нём зреет во всем, а, в особенности, в зеркалах. Упоминание отражающей поверхности, преломляющей изображение, вписывается в структурирование сферы пространства-отражения.

Зеркала в тексте «Трагедии господина Морна» являются многозначным символом и служат средством репрезентации предметного мира, способствующего актуализации зрительного регистра. Герои пьесы «Трагедия господина Морна» с подчеркнутой частотой смотрятся в зеркало, стараясь запечатлеть свой облик – это отсылает к функции зеркала как инструмента воспроизведения памяти: «Вот эти зеркала —/священные: они его *видали...*» [Набоков,1990:36]. Зеркало – это ещё и портал в иномирие, граница между призрачным миром и реальным: «Пусть *зеркала*виденьями, ветрами/наполнятся... /Дышите, *зеркала*,/*пыланьем погребальным...*», «...а *зеркало* — как *черная вода...*»[Набоков,1990:37], после «смерти» Морна и Эдмина зеркало в комнате короля оказывается разбитым. Зеркало является также аллюзией на состояние героя: «*Ты — зеркало томления*, дохнуть бы/теплом в тебя, чтоб *замутить стекло*» [Набоков,1990:39]. Таким образом, зеркала, в сфере онейрического пьесы «Трагедия господина Морна» являются многозначным инструментом активации зрительного регистра читателя, погружающим последнего в особое пространство.

В тексте произведения присутствует также разговор Эллы с Ганусом, в котором героиня снова рассказывает содержание своего сновидения (на этот раз она невеста).

Отметим, что не только Элла является персонажем, постоянно маркирующим в речи элементы онейризма, её отец Тременс также на протяжении всех актов то вскользь, то акцентировано упоминает сновидения, грезы и другие состояния затуманенного, трансформированного сознания: «*Сон* всегдашний.../*Сон* сладостный...Слипаются ресницы», «Мне *спросонья* показалось...», «Вот медлит.../*Спать* хочется...», «Морн... Морн... Морн... /Я как будто/*во сне* слыхала голос: Морн —

король...»[Набокова,1990: 35, 36, 40]. В репликах прослеживается стремление персонажей остаться за границей мира, не переходит в объективную реальность, оставаясь в измененной.

Далее в тексте следует описанием жеребьевки героев, в которой дважды «побеждает» Ганус, что значит, что господин Морн должен совершить самоубийство. Третий акт отрывается описание разговора во дворце. Господин Морн(он же король) разговаривает со своим слугой Эдмином и обсуждает с ним предстоящую смерть. Эдмин восхищен благородством своего господина и просится с ним. Господин Морн не в силах ему отказать, и предлагает застрелиться из пистолета, однако герои не успевают, так как слышат приближающиеся к комнате шаги. Они решают, что единственным выходом является прыжок в окно, которое заключает в себе символическое значение, связанное с границей, отделяющей реальность от ирреальности. По мнению М.М. Маковского, бинарность и мистическая направленность присуща символике окна: «Отверстие (бездна, дверь, окно, сосуд, череп) в мифопоэтической традиции имеет двойственную (бинарную) символическую: это точка, откуда все происходит, с другой стороны, место, куда всё возвращается» [Маковский,1996:34].Происходящие далее в тексте пьесы события подтверждают утверждение Маковского, т.к. окончательно размыывают грань реальности и ирреальности мира «Трагедии господина Морна».

Далее по тексту произведения следует приём мысленного представления опыта, пережитого визуально (визуализация):Эдмин,в ответ на признание в любви от Мидии, рассказывает ей воспоминание, в котором он смотрел в окно на объятия господина с Мидией и плакал. В данном эпизоде визуализация дополнена упоминанием окна (элемента онейрического) – портала в мир желаний.

После происходит сцена объяснения Мидии с Морном, во время которой тот ведёт себя отстранённо, упоминая штампы, которые они должны бросить при расставании. Подчеркнутая театральность в данной сцене, также

как и процесс гримировки из первого действия, упоминание пьес Шекспира («Отелло», «Король Лир») является специфическим элементом визуализации, и служит авторским средством активации внимания читателя/зрителя на изображаемости (текстовости) художественного мира произведения.

Пятый акт открывает полилогом старика Дандилио, Клияна (жениха Эллы), Эллы и её отца Тременса. Они обсуждают происходящие беспорядки и гадают, жив ли король, Элла упоминает о том, что ей снился господин Морн. Сам господин Морн в это время, оставшись в одиночестве после отъезда возлюбленной и друга, находится на границе миров, что подчеркивается эксплицитно в репликах персонажей, взаимодействующих с ним. Он общается с двойниками людей из призрачного мира (дама, старик, слуга, иностранец), а потом решает, что мучения пора заканчивать, а фантазию – разрушать. Морн произносит монолог, в котором подчеркивает, что всё иллюзорно, всё – сон, и этот сон не может больше продолжаться, так как его покинула возлюбленная, которая составляла его мир. Морн с пистолетом выходит за стеклянную дверь в сад, пересекая границу миров, и произведение оканчивается словами верного слуги Эдмина: «Никто не должен видеть,/как мой король *являет* небесам/смерть Господина Морна» [Набоков,1990:41]. Подчеркнутая театральность реплики и сравнение самоубийства с перформансом также относятся к сфере визуального ввиду акцентирования внимания на иллюзорности художественного произведения.

В ходе анализа особенностей воплощения визуализации в онейрической сфере мира «Трагедии господина Морна» были выявлены следующие маркеры визуального: сновидческий характер изображаемого в пьесе (постоянное упоминание сна и нереальности происходящего в речи персонажей), частое упоминание предметов, служащих границей миров (окна, стекла, зеркала), подчеркнутая текстовость изображаемого (театральность реплик, упоминание других драматургических произведений). Все эти элементы воплощают специфику визуализации как авторской

стратегии повествования в данной пьесе и служат для активации зрительного регистра читателя/зрителя.

Первой из рассматриваемых «пьес в прозе» является произведение «Человек из СССР», написанное в 1927 году в Берлине.

Действие 1 открывается разговором официанта Федора Федоровича с хозяином кабака– Ошивенским, сетующим на то, что поток клиентов совсем мал и никак не соотносится с популярностью «Бродячей Собаки», по подобию которой делался. Выбор места действия пьесы не случаен – он вписывается в концепцию субъективного моделирования миров Набокова. Кабак, в данном случае, не просто «последний островок» для эмигрантов в Берлине, не только символ ушедшей родины, он – портал для перехода в иной мир, мир перевернутой реальности (не случайно это помещение находится под землей). Маркёром перехода в иномирие в данном действии является описание процесса появления Кузнецова: «В полосе окна появились ноги, которые проходят сперва слева направо, останавливаются, идут назад, останавливаются опять, затем направляются справа налево. Это ноги Кузнецова, но в силуэтном виде, то есть плоские, черные, словно вырезанные из черного картона. Только их очертанья напоминают настоящие его ноги, которые (в серых штанах и плотных желтых башмаках) появятся на сцене вместе с их обладателем через две-три реплики» [Набоков, 1990:60].

Далее следует небольшой разговор между Кузнецовым и появившемся в сцене бароном Таубендорфом. Кузнецов упоминает, что остановился в гостинице «Элизиум». Элизиум (также Элизий, Элисий), согласно античной мифологии, часть загробного мира (иномирия). Пребывание в состоянии сна часто отождествляют с пребыванием за границей реального мира – смертью, таким образом, название гостиницы является элементом онейрической сферы произведения.

Далее в диалоге героев проскакивает первое, но не единственное упоминание кинематографа. После появления на сцене Марианны (молодой

актрисы) и её рассказа о съемках, «кинематографическая составляющая» в произведении получает своё развитие.

Отметим, анализируя произведения В.В. Набокова, начиная с периода 30-х годов (эпохи динамичного развития кинематографа), исследователи часто говорят о «кинематографичности», что актуализирует проблему «визуальной составляющей» поэтики, о чем свидетельствуют работы Погребной Я.В., Белоусовой Е.Г., Герценовой Д., В., Немцева М.В., Смирновой А.Н. Кинематограф непосредственно в произведении «Человек из СССР» представляет собой метафору, оформляющую концепцию двоемирия, стирающего грань между миром зримым и миром незримым. Они соотносятся с пространством за кулисами и сценой (площадка для съемок, скрытая от посторонних глаз). Набоков использует подчеркнутую «кинематографичность» для конструирования иномирия, являющегося составляющим «онейрической сферы» пьесы.

В следующем эпизоде происходит сцена с участием Ольги (жены Алексея), самого Алексея и Марианны, в ходе которой снова упоминается фильм, в котором снимается Марианна. В рассказе героини акцент делается не столько на содержании картины, сколько на процессе постоянно прерываемой съемки, подчеркивающей фрагментарность и иллюзорность изображаемого мира. Элементы визуализации в данном случае маркируются вербально: речь персонажей автор использует для расстановки акцентов зрительного восприятия произведения, как персонажами, так и зрителями, которые оказываются участниками творческого единства. Направленность на сотворчество – одна из основных функций визуализации.

В следующем действии после объяснение барона Таубендорфа любви Ольги, он говорит о встрече, назначенной с Кузнецовым на съемочной площадке фильма. В данном эпизоде также наблюдается вербально маркируемая «кинематографичность», с помощью которой усиливается визуальная составляющая «Человека из СССР»: процесс создания фильма в

«пьесе в прозе», моделируют уникальный тип мировосприятия, предлагаемый читателю в качестве призрачной реальности.

Действие 4 открывается описанием кинематографического ателее и декораций фильма, причём подчеркивается, что «в этих декорациях неровные лазейки и просветы (видны в глубине очертанья огромных ламп-юпитеров). Все это напоминает зрителю разноцветную складную картину, небрежно и не до конца составленную» [Набоков, 1990:67]. Автор акцентирует внимание на экфрастичности изображаемого мира, делая её элементом пространства-изображения произведения.

Далее в тексте следует разговор Марианны и Алексея, в котором внимание уделяется утрированно театральному поведению героев. Персонажи «пьесы в прозе» начинают вести себя как герои драм намеренно – авторский прием усиления визуального регистра произведения. Обращаясь к тексту: «Я не могу поверить, что ты меня оставишь. Слушай, Алек, слушай... Я брошу сцену. Я забуду свой талант. Я уеду с тобой. Увези меня куда-нибудь. Будем жить где-нибудь на юге, в Ницце... Твои глупые коммерческие дела подождут. Со мной происходит что-то ужасное. Я уже заказала платья, светлые, чудные, для юга... Я думала... Нет, ведь ты не уедешь от меня! Я буду тебя ласкать. Ты ведь знаешь, как я умею ласкать. У нас будет вилла, полная цветов. Мы будем так счастливы... Ты увидишь» [Набоков, 1990:68]. Театральность и псевдореалистичность подчеркивается также этой двусмысленной фразой: «Кузнецов: Вы что, уже *отыграли* свою *роль*? Марианна: Нет-нет... Я только сейчас начну» [Набоков, 1990:68].

В последнем действии происходит разрыв героя с Марианной и объяснение с женой, раскрывающее мотивы его поступков: «Оля, я еду в СССР для того, чтобы ты могла приехать в Россию...» [Набоков, 1990:71]. Фраза, завершающая пьесу, является отсылкой к великим планам Наполеона: «(Одной рукой берет свой чемодан, другой обнимает жену и оба тихо идут к двери, причем Кузнецов говорит мягко и немного таинственно.) А ты

слушай. Жил да был в Тулоне артиллерийский офицер. И вот этот самый артиллерийский офицер...» [Набоков,1990:71].

Проанализировав специфику организации «Человека из СССР», а также воплощение визуализации в «онейрической сфере» в произведении, отметим, что «кинематографичность» (сцены со съемками фильма), маркировка элементов визуального в речи персонажей, двойственность положения главного героя Алексея (он принадлежит и миру и иномирию, являясь двойным агентом), а также упоминание кабачка–границы зримого мира героев, служат для введения персонажей и зрителей в особое пространство с доминирующей визуальной составляющей.

Следующее анализируемое произведение – «пьеса в прозе» «Событие», написанная в 1938 году.

Действие начинается с описания художественной мастерской Трощейкина, в которой он работает над портретом мальчика с мячами. Количество мячей и сам мальчик – важная деталь, так как дальше из разговора героев становится понятно, что у супружеской четы был общий ребенок, умерший в раннем возрасте. Этот эпизод является элементом сферы онейрического в произведении, так как моделирует альтернативную реальность (пространство иномирия) путем акцентирования внимания на сослагательном наклонении в диалоге супругов: «...послезавтра ему *было бы* пять лет. Пять лет. Подумай», «Ах, Люба, Люба, я тебе тысячу раз говорил, что нельзя так *жить, в сослагательном наклонении*. Ну - пять, ну - еще пять, ну - еще... А потом *было бы* ему пятнадцать, он *бы курил, хамил, прыщавел и заглядывал* за дамские декольте» [Набоков, 1990:72].

Далее в сцене появляется мать Любы – Антонина Павловна, а за ней вестник – Ревшин, который и рассказывает героям о приезде бывшего возлюбленного, а ныне освободившегося из тюрьмы Барбашина. После небольшой ссоры между супругами, по-разному отреагировавших на известие, в сцене появляется сестра Любы – Вера, которая, обсуждая с ней известие о возвращении Барбашина, упоминает, что он ей недавно снился.

Появления фрагмента пространства-отражения (сновидения Веры) в речи персонажа – авторский приём визуализации, который маркирует отнесенность персонажа Барбашина к иномирию. Отметим, что первоначально данный персонаж появляется в реплике Ревшина, когда он рассказывает о своём походе в кинотеатр. Упоминание кинематографа и его произведений также является приёмом визуализации: подчеркивает призрачность воссоздаваемой реальности и подталкивают слушателя к сотрудничеству.

В диалоге сестёр отмечается ещё один элемент сферы онейрического: моделирование призрачного мира путем сопоставления его с миром реальным. Люба и Вера, окунаясь в воспоминания о днях, когда Барбашин был возлюбленным Любы, постоянно упоминают призрачность. Сфера онейрического в данном случае маркируется вербально: речь персонажей Набоков использует для расстановки акцентов зрительного восприятия произведения (белые платья героинь, призрачным дым, самого Барбашина Люба также называет призраком).

Визуализация в качестве приёма повествования в данной пьесе используется неоднократно: это и «репродукция» дня покушения Барбашина на Трощейкиных, описание свиданий Любы с Леонидом, также сюда относятся рассуждения Антонины Павловны о вариантах развития сюжета пьесы и её окончания (этот элемент также относится к пространству-изображению, так как маркирован излишней театрализованностью).

Действие описывает приём в доме Трощейкиных по случаю дня рождения Антонины Павловны. Появление многочисленных гостей (Вера с мужем, писатель, мадам Николидзе, г. Вагабундова, г. Шнап, коллеги Трощейкина, Мешаев, тетя Женя с мужем), по-разному реагирующих на известие о возвращении Барбашина, даёт возможность различных вариантов трактовки. В тексте далее часто проскакивают упоминание элементов сферы онейрического (очки как деталь маскировки, окна, в которые смотрят герои, стараясь выследить Барбашина, зеркало в мастерской, которое вскоре будет

разбито мальчиком). Также в тексте пьесы упоминаются хризантемы – растение, которое наделено символикой смерти: эти цветы являются традиционными цветами для могил в странах Запада. Во время приема происходит несколько эпизодов, которые необходимо разобрать. Так, эпизод с замыслом картины жизни, за которой наблюдают будто из зрительного зала, интертекстуальность (реплика Любы: «Онегин, я тогда моложе. Я лучше...»), сцена чтения своей сказки Антониной Павловной, пародирование служанки Марфы Любой моделируют особое пространство-изображение, относящееся к сфере онейрического, а также подчеркивает изображенность (текстовость) реальности произведения.

После ухода гостей Трощейкин ссорится с женой, во время конфликта упоминая, что не верит в реальность происходящего, считая его иллюзией сознания: «Это, вероятно, мне все *снится*: эта комната, эта дикая ночь, эта фурия. Иначе я *отказываюсь понимать*» [Набоков, 1990:78]. Набоков снова прибегает к одному из способов визуализации – маркированию элементов сферы онейрического в репликах. Чувство тревоги не оставляет Трощейкина, а потому он приглашает в дом детектива. Сыщик представляется Альфредом Барбошиным, упоминая, что это лишь одно из его имен (элемент концепции иномирия) и ведёт себя подчеркнуто абсурдно. Люба снова начинает ссору с мужем, однако их прерывает Мешаев второй – брат Мешаева, который присутствовал на приёме. Характеристика персонажа представляется интересной для рассмотрения, так как содержит подчеркнутую театральность, выделяющую иллюзорность воссоздаваемой реальности: «...что меня и брата *играет* один и тот же *актер*, но брата хорошо, а меня худо» [Набоков, 1990:79]. Барбошин, который отвлекается от дежурства, чтобы попить чай, прерывает их разговор попыткой рассказа о своей жизни («Я только хотел в двух словах рассказать мою жизнь. В виде *иллюстрации*. Нельзя?» [Набоков, 1990:79]). Сравнение повествования с предметом

визуальной сферы – иллюстрацией маркирует вербально элемент визуальной поэтики текста.

Заканчивается произведение репликой Мешаева второго о том, что он сегодня случайно встретил Барбашина на вокзале, когда тот собирался уезжать из города навсегда. Так, персонажи осознают, что событие, вынесенное в заглавие пьесы, так и не состоялось, оставшись одним из альтернативных вариантов развития сюжета.

Проанализировав специфику визуализации в онейрической сфере «События», отметим, что автор прибегает к разнообразным приемам акцентирования внимания на визуальной составляющей текстов. Постоянно упоминаемые элементы сферы онейризма (стекла, окна, очки, зеркало), излишняя наигранность персонажей, упоминание произведений кино и тетра («Евгений Онегин», пьесы Шекспира, «Камера Обскура»), сновидческий характер некоторых эпизодов (сон Веры, упоминание сна Трощейкина), концепция иномирия (персонажи-двойники, сослагательное наклонение в диалоге героев о сыне), приемы визуализации для передачи информации (репродукция дня покушения, воспоминания о свидании, попытка рассказа о жизни) погружают читателя в определённое пространство с явной визуальной доминантой.

Главный герой последней из рассматриваемых пьес в прозе – «Изобретение Вальса» (1938 г.), Сальвадор Вальс, изобретатель, имеющий намерение захватить мир с помощью созданного им аппарата, способного вызывать мощные взрывы на любом расстоянии.

Действие первое открывается разговором Министра с Полковником, обсуждающим боль в глазу Министра, от которой он никак не может избавиться: «Министр. Гораздо левее... Совсем в углу... Невыносимая боль! Неужели вы не умеете вывернуть веко?» [Набоков, 1990:91]. С самого начала произведения Набоков прибегает к одному из способов визуализации — маркированию элементов поэтики визуального в тексте. Глаз символизирует

божественное откровение, тайное знание (видение): «Глаз олицетворял солнце и луну (соответственно: свет, огонь, (божественную) силу, плодородие, знание) [Маковский,1996:119]. Глаза являются одним из основных оптических средств, служащих для восприятия реальности – дискомфорт в глазах, в данном случае, означает преломленность, искажение в восприятии изображаемого мира.

Закончив обсуждение глаз Министра, Полковник докладывает ему об изобретателе, ждущем за дверью аудиенции, дабы презентовать своё последнее изобретение–телемор. Далее в тексте идет первое упоминание элемента онейрической сферы, а именно сновидения: «Министр. Ну, вы всегда найдете отговорку. Что ж, придется и сию чашу выпить... Весьма вероятно, что он уже дожидается в приемной. Полковник. Да, это народ нетерпеливый... Вестник, бегущий без передышки множество верст, чтобы поведать пустяк, *сон*, горячечную мечту» [Набоков, 1990:91].Эту реплику важно отметить в контексте погружения в произведение, в конце которого обнаруживается, что все события пьесы происходят лишь в голове Сальватора, ожидающего своей очереди в приемной.

В начале пьесы явно проявляется стремление главного героя самореализоваться в сфере изобретений, доказать своё мастерство. Именно поэтому, в момент открытого и обостренного противостояния реальности стремлениям героя, он вынужден уйти за границу мира реального, смоделировав иллюзорный мир – элемент визуализации. Окружающая действительность утрачивает в его глазах свою первостепенность.

Далее в 1 действии идёт диалог Министра с изобретателем Вальсом (Полковника последний попросил удалиться), в котором Сальватор расписывает все достоинства своего изобретения, и даже взрывает гору за окном для демонстрации мощи. Министр желает получить подтверждение слов изобретателя. На этом моменте повествования появляется ещё один, ключевой в данном произведении персонаж – Сон (его может играть, как мужчина, так и женщина). Пол персонажа не столь значим, как его роль в

сюжете. Именно Сон убеждает Министра провести испытания и воспринять изобретение Вальса всерьез, она является проводником Вальса в мир онейрического (традиция жанра видений).

Кроме ранее описанных способов визуализации в данном произведении Набоков также использует другой – сновидческий характер организации пьесы, упомянутый Бабиковым А. в статье «Изобретение театра». Персонаж Сна и сам сон непосредственно является знаковым понятием онейрической сферы в пьесе «Изобретение вальса», так как является маркером активации зрительного регистра произведения, при этом способствуя многоступенчатому процессу изменений героя. Пребывание Вальса в состоянии сна отмечается и в реплике персонажа генерала Берга: «А вы мне говорите: *лунатик*. Вот вам и *лунатик*» [Набоков, 1990:94].

Ещё одним эпизодом – элементом визуального, маркером перехода героя в область онейрической сферы является момент рассказа Вальса о себе: «В ранней молодости я *засорил глаз*, - с весьма неожиданным результатом. В продолжение целого месяца я все *видел в ярко-розовом свете, будто гляжу сквозь цветное окно*. Окулист, который, к сожалению, меня вылечил, назвал это *оптическим заревом*» [Набоков, 1990:93]. Этот прием вербального выражения визуальной составляющей был использован автором ранее. Деформация органов зрения в данном случае – обязательный элемент трансформации сознания героя. Преломленное несколькими отражениями (сном, стеклом) зрение перестает различать ирреальное и реальное, тем самым давая герою возможность увидеть мир по-иному.

Далее в тексте произведения описывается заседание кабинета Министра – эпизод, наполненный элементами визуализации. К ним относятся: подчеркнутая драматургичность реплик (персонаж Сна постоянно напоминает, что все происходящее – игра), упоминание архитектурного искусства, галереи и скульптуры, также отметим маркированную иллюзорность персонажа Сна в реплике Министра: «Это так – *фикция*. Ведь это – *Сон*. Нас столько же, сколько и было» [Набоков, 1990:101]. Элементом

онейрической сферы произведения является упоминание Зала Зеркал, в котором пребывает Сальватор Вальс, дожидаясь решения заседания. Зеркало само себе является атрибутом пространство-отражения, границей миров, упоминание множественности таких предметов моделирует особую сферу визуального, в центре которой находится герой.

После непродолжительного «правления» Вальса, его иллюзия разрушается (Сон устала подыгрывать): заканчивается произведение, так же, как начинается: с разговора министра и изобретателя. Цикличность произведения коррелирует с цикличностью сновидений: Сальватор Вальс вновь пытается презентовать свой аппарат – телемор, однако в этот раз министр отказывается его слушать и изобретателя уводят силой.

В.В. Набоков, помимо приёма словесной маркировки, в результате чего получается усложнённое, организованное онейрическое пространство (боль в глазу, деформация зрения, упоминание стекол очков, преломляющих зрение), использует также другие способы усиления «оптической» составляющей произведения. Это и сновидческий характер изображаемого, и актуализация зрительного регистра восприятия элементами визуализации в тексте пьесы. Составляющие онейрической сферы, реализуясь в нарративе произведения, позволяют проникнуть во внутреннюю жизнь главного героя, вокруг которого выстраивается организация произведения. Онейрическая сфера в пьесе «Изобретение Вальса» служит средством раскрытия образа главного героя, обозначает опорные точки произведения.

2.2 .«Зримый мир» драм В. Набокова

Детализация в описании зримого мира в текстах художественных произведений, служит средством прояснения свойств мира, изображаемого автором, даёт сведения о местонахождении предметов, конструирует пространственные отношения и является элементом визуализации в пьесах. При анализе произведений в данном аспекте исследователи используют такие термины, как «перспектива» (прямая и обратная), «ракурс», «план» (передний, задний), «фон», «плоскость», «цветопись», «картина», «пейзаж»,

«портрет», «симметрия», «монтаж», «переключение планов», «кадрирование», «смена кадра» и т. д.

В случае драматургических произведений уместно использование понятия «нарратив» для анализа композиции произведения и повествовательных приёмов автора. Нарратив, вступая в синтез с визуализацией, как авторской стратегией повествования, организует пространство текста в структуре драматического целого. Это репрезентировано в изображениях видимого персонажами (зримого) мира, воссоздаваемого вербально, а также в концепции виденья мира героем-визионером.

Рассматривая специфику воплощения зримого мира пьес В. Набокова и композиционные особенности, с точки зрения организации пространства героем-визионером, отметим, что драматургические «эксперименты» последних лет «русского периода» творчества писателя – «Человек из СССР» (1927 г.), «Событие» (1938 г.), «Изобретение Вальса» (1938 г.), являются, согласно авторскому определению «пьесами в прозе». Специфика жанра драмы связана с тем, что творчеству В.В. Набокова присуща общая синкретичность, что неоднократно было отмечено исследователями (работы А. Бабикова, И.Н. Коржовой, Р.В. Новикова). Этим обусловлен специфичный характер драматургических текстов В.В. Набокова, в которых он предпринял попытку соединения разных родов литературы, что, в свою очередь, привело к необходимости создания нового языка для драматургических текстов.

Так одним из основных приёмов визуализации, помогающих в моделировании зримого мира произведения, является цветопись.

В произведении «Смерть» зримый мир драмы строится В.В. Набоковым при помощи приёма цветописи: оппозиция чёрный – белый (и их оттенки) в контексте пьесы снимается, так как оба цвета моделируют иномир: «Стелла —/мерцающее имя в *темном* вихре», «Ты словно — *мрамор*:/торжественное *белое* страданье...», «*серебряную* рябью/и, *черный* гриф гондолы/проходит по лицу луны...», «Дай мне/*чернил, бумаги*», «в

глубокой черной слизи/шуршат, кишат *белесые* личинки...», «она всегда /ходила в *темном*», «мерещилось мне в бурях/*серебряных и черных* сновидений/ее лицо» [Набоков,1990:34,35,37,39]. В тексте произведения также встречаются упоминания лазурного цвета склянок и лилового одеяния. Символика лазурного цвета связана с именем камня, давшего ему имя (лазурит). Этот камень, известный своими магическими свойствами, используется в ритуалах и имеет сакральное значение, что добавляет жидкостям, содержащимся в лазурных сосудах, символику таинственности, делает их похожими на колдовской напиток. Лиловый, в свою очередь, является символом всего таинственного и потустороннего. Он связан магией, астрологией, эзотерикой. Лиловый имеет и символику траурности, что продолжает тему перехода в загробный мир, вынесенную в заглавие произведения («Смерть»).

Автор начинает декорирование пространства пьесы «Человек из СССР» при помощи приёма цветописи с начальных ремарок произведения: «Слева — дверь, завешенная *синим* сукном, ее порог на уровне нижнего края окна, и посетитель сходит в подвал по шести *синим* ступенькам»[Набоков, 1990:61]. Символика синего является многозначной: мир, бесконечность, космос, мудрость, глубина, также синий вбирает в себе символику таинства, что отсылает к моделированию иномирия в тексте пьесы. Синяя поверхность увлекает взгляд в глубину. Таким образом, выбирая для оформления кабачка «в русском стиле» заграницей синий, автор подчеркивает двойственность положения эмигрантов, вынужденным моделировать собственный, привычный мир в пределах 4 стен, это также активизирует зрительный регистр читателя/зрителя. При написании «портрета» главного героя — Алексея Кузнецова автором используется жёлтый и серый: «Он в *сером* дорожном костюме, без шапки, *желтый* макинтош перекинут через руку», «У тебя делаются *желтые* глаза» (реплика, обращенная к нему)[Набоков,1990:63]. Интересно, что одним из значений жёлтого (символ тайного знания, символ божественного озарения) является супружеская

неверность – Алексей по ходу пьесы заводит романтические отношения с Марианной втайне от жены. Серый цвет, являясь результатом смешения черного и белого, представляет собой синтез. Так, герой, одетый в серое, воспринимается как человек двойственной природы, его нельзя отнести однозначно к хорошей (белой) или плохой (черной) стороне. Сюжетно это выражено в том факте, что род деятельности героя не определен, он является двойным агентом.

В.В. Набоков использует приём цветописи для моделирования пространства и в «пьесе в прозе» «Событие». Так в тексте часто встречаются описание художественной мастерской Трощейкина, в которой он работает над портретами мальчика, старухи и старика: «Затем через нее медленно катится, войдя справа, *сине-красный* детский мяч. Из той же двери появляется Трощейкин. Он вышаркивает другой, *красно-желтый*, из-под стола», «На низком мольберте, перед которым стоит кресло (Трощейкин всегда работает сидя), – почти законченный мальчик *всинем*, с пятью круглыми пустотами (будущими мячами), расположенными полукольцом у его ног. К стене прислонена недоделанная старуха в кружевах, с *белым* веером»[Набоков,1990:72]. Символика цветов, используемых художником, при написания портрета мальчика – синий, чёрный, красный, желтый, подлежит рассмотрению. Так, описывая цвет волос мальчика (чёрный), Трощейкин упоминает негритянские корни и пьесу Шекспира «Отелло». Чёрный, имея символику загробного мира, коррелирует с фактами биографии Трощейкиных, потерявших сына в раннем возрасте, – именно поэтому портрет сына ювелира провоцирует Любу на воспоминания об умершем сыне. Синий цвет одежды мальчика имеет символику бесконечности, мудрости, спокойствия. Мячи, выполненные в оттенках синего, жёлтого и красного (базовые цвета), призваны активизировать зрительный регистр смотрящего на портрет и выделить центральную фигуру – человека.

Также в тексте произведения часто упоминается зелёный (цвет глаз, цвет скамейки), имеющий символику естественности, процветания, силы и

белый (цвет платьев, цвет фона), обладающий символикой чистоты и пустоты.

В произведении «Изобретение Вальса» цветопись не является основным приёмом моделирования зримости изображаемого в мире произведения. Однако автор всё же акцентирует внимание на двух цветах: голубом и розовом. Голубым является цвет горы и цвет пространства, согласно Вальсу: «носились бы легкой пылью в *голубом* пространстве» [Набоков, 1990:95]. Розовый цвет появляется в пьесе при описании «оптического зарева» Вальса: «я все видел в *ярко-розовом свете*, будто гляжу сквозь цветное окно» [Набоков, 1990:92]. Оба цвета не входят в спектр базовых и обладают символикой спокойствия, воздействуя на человека, эти цвета погружают его в состояние сна, что находит отражение в пьесе. Отметим, что согласно исследованиям офтальмологов многие дети до 3 лет не воспринимают оттенки голубого, таким образом, недуг Вальса – виденье мира в оттенках голубого и розового можно считать особой формой деформации зрения, противоположенной детскому виденью мира.

Ещё одним приёмом, определяющим специфику визуализации в аспекте наделения мира произведения зримостью, является кинематографичность и использование киноприёмов для построения композиции произведений.

В произведении «Смерть» используется приём монтажа: первое действие пьесы заканчивается моментом, когда Эдмин выпивает яд. Второе начинается через несколько мгновений после этого. Автор намеренно обрывает повествование ненадолго, чтобы сохранить в тайне факт перехода Эдмина в пространство иномирия. Читатель/ зритель, как и сам герой, не имеют достоверной информации об истинном местонахождении: им остается догадываться, является ли всё это плодом фантазии Эдмина (элементом визуализации) или же это реальность.

Зримый мир произведения «Трагедия господина Морна» моделируется при помощи таких приёмов, схожих с кинематографическими, как

монтирование, переключение планов, кадрирование, смена кадра. Повествование периодически прерывается, оставляя читателя/ зрителя в момент развилки персонажа. На первом плане произведения взаимодействуют Ганус, Морн и Мидия, в то время, как на втором остаются Элла и Тременс, а фоном происходящих событий являются революционные беспорядки в стране.

В 5 акте произведения автором используется смена кадра: сцены в комнате старика Дандилио чередуются с видениями Морна, переключаясь персонажами и репликами.

В произведении «Человек из СССР» наблюдается ярко выраженная кинематографичность, прослеживаемая, как в репликах персонажей и сюжете, так и в плане организации текстового пространства.

Помимо вербально маркированного упоминания кино в репликах персонажей, в произведении используется ещё один кинематографический приём, помогающий в моделировании зримого мира героев – игра со светом. Показательным является эпизод первой встречи Алексея и Марианны в кабачке, во время которой хозяин то включает весь свет в зале с целью завлечь клиентов, то оставляет подцветку лишь над героями, таким образом, организуя вокруг них особое пространство, выделяя их.

Монтаж и процесс смены планов выражены в тексте вербально: описание сцен съёмок фильма Марианны. Описание множественности субъектом созерцания является авторским приёмом усиления «оптической составляющей» произведения.

В пьесе «Изобретение Вальса» пьесе наблюдается приём монтажа: точка зрения наблюдателя имеет свойство «скользить» от одного героя пьесы к другому, с одного предмета на другой, своеобразно «монтируя» из фрагментов целостную картину действительности. Взгляд наблюдателя – чаще всего Сальватора Вальса, сродни движению кинообъектива.

Ещё одной составляющей зримого мира драм В. Набокова является детализация.

Так в тексте пьесы «Человек из СССР» прослеживается стремление Набокова наделить зримый мир героев рельефностью, геометрической оформленностью (описание комнаты Марианны, комнаты Ошивенских, ателье) – эту особенность поэтики автора подробно анализирует Я.В.Погребная в книге «Поиски «Лолиты»: герой-автор-читатель-книга на границе миров».

Детализированные предметы, моделируя внутренне жилое пространство комнат героев пьесы, служат и другой цели – они стимулятор для актуализации зрительного восприятия мира. Обратимся к тексту описания комнаты Марианны и киноателье: «Комната – обыкновенная комната обыкновенного берлинского пансиона, с потугами на буржуазное благополучие, с псевдо-персидским ковром, с двумя зеркалами: одно в дверце пузатого шкафа у правой стены, другое – овальное – на задней стене; во всем какая-то неприятная пухлявая круглота, в креслах, в зеленом абажуре, в очертаньях ширмы, словно комната развилась по концентрическим кругам, которые застыли там – пуфом, тут – огромной тарелкой, прилепившейся к пионистой обойной бумаге и родившей, как водяной круг, еще несколько штук помельче по всей задней стене», «В аспидный цвет выкрашенная стена идет справа вдоль по авансцене и, оборвавшись посредине сцены, уходит под перспективным углом вглубь, где видна дверь, ведущая в концертно-лекционный зал. Справа, у самого края сцены, ступени вправо и вниз, медные перила. У стены, против зрителя, красный плюшевый диванчик» [Набоков,1990:62,69]. Автор использует репрезентацию предметного мира и расставляет цветовые акценты для усиления воздействия на визуальный регистр восприятия реальности.

В «пьесе в прозе» «Событие» В.В. Набоков использует приём детализации предметов: частое упоминание мячей, имеющих идеальную форму круга, наделяет зримый мир произведения геометрической оформленностью. Также они являются стимулятором актуализации зрительного восприятия мира.

В ходе анализа приёмов моделирования зримого мира и особенностей визуализации в «пьесах в прозе» были выделены следующие: цветопись, игра со светом, подчеркнутая детализированность изображаемого, описание множественности субъектов созерцания, подчеркнутая геометричность, приём переключения планов, монтаж, служащие средством актуализации зрительного регистра восприятия читателя/зрителя. Все они служат средством акцентирования внимания на визуальной составляющей текстов.

2.3. Визионерство в драматургических текстах В.В. Набокова

Визионерство в драматургии В.В. Набокова репрезентировано обширной галереей героев-визионеров, людей зрения, которые актуализируют зрительный регистр читателей и погружают в особое визуальное пространство. Визионерство в драматургии В.В. Набокова служит приёмом визуализации.

Так, в произведении «Дедушка», датированном 1923 г, наблюдаются следующие элементы визуальной поэтики. Прохожий – аристократ де Мэриваль, поставленный в центре повествования, является человеком зрения данного произведения. Именно его глазами читатель видит семью, в которой герой останавливается, именно его визуальный опыт передается посредством мысленного представления и именно его описание происходящих событий актуализирует зрительный регистр читателя/зрителя произведения.

Показательным эпизодом является момент рассказа героем событий казни: «Палач был, кстати, ловкий,/ *старательный: художник*,-- не палач», «Уже стемнело,/ вдоль черных улиц *зажигались* окна/ и фонари», «палач – *похож/ на лекаря почтенного*», «все это/ как *сон* пошло, и я одно лишь *видал*,/ одно: там, там, высоко в черном небе,/ стальным крылом косою тяжелый нож», «Тот, кто *смертьувидел*,/ уж не забудет», «но *увидав* так близко/ те два столба, те *узкие ворота/ в небытие*, те отблески, тот сумрак...», «Так спасся,-- и сразу/ как бы *прозрел*»[Набоков,1990:29,31,35]. Погружение в пространство с явной визуальной доминантой является приемом, демонстрирующим направленность взгляда героя-визионера.

Человек зрения, созерцая предметы зримого мира, прежде всего задействует свой оптический инструментарий, далее к нему подключается образное мышление – приём описание казни данным персонажем является элементом визуализации и служит средством активации зрительного регистра читателя.

Ещё одним элементом – маркером визуальной составляющей произведения является эпизод с корзинкой. Джульетта, дочь хозяев дома, рассказывает гостю, что «дедушка» не дал ей донести до дома корзину с ягодами, вырвав её и запустив в реку. Прохожий, услышав рассказ девушки, отмечает, что сознание старика весьма оригинально, и что ему самому присуще образное мышление: «Я сам порою склонен/к сопоставленьям странным... Так - корзинка,/ обитая клеенкой, покрасневшей/ от ягод - мне напоминает..Тьфу!/ Какие бредни жуткие! Позвольте/ не досказать...»[Набоков]. Недосказанное героем и реакция на корзинку старика (бывшего палача) становится понятной при повторном прочтении описания казни. Там герой упоминает, что палач складывал отрубленные головы своих жертв в тележку, а затем, вынимая их, раскачивал. Так, окровавленная от крови жертв тележка и испачканная в ягодах корзинка перекликаются в сознании де Мэривалья и его палача благодаря пережитому ими зрительному опыту.

Господин де Мэриваль имеет черты героя-визионера, однако не является им в полной мере, так как образы его сознания вмещаются в устройство действительности, но не моделируют её. Он лишь иногда выражает сомнения в реальности происходящего, подчеркивая иллюзорность изображаемого мира: упоминает о том, что на казни всё прошло, как во сне, после нападения «дедушки» испытывает чувство дежавю и не может разобраться сон это был или реальность.

В произведении «Смерть» героем-визионером, поставленным в центр повествования является Эдмин. Реалии действительности или же плоды его воображения, имитирующие эти реалии, моделируют в произведении область особого пространства, являющегося частью иномирия. Детали зримого мира

формируют онейрический характер изображаемого в пьесе, отмеченный ранее. Визионерство героя Эдмина имеет специфическую психофизическую основу. После принятия яда (как думает герой), а на деле сыворотки, затуманивающей зрение и сознание, сознание героя Эдмина трансформируется. Он полноценно реагирует на спонтанно возникающие видения комнаты Гонвила и самого Гонвила. Все происходящее воспринимает им неоднозначно, поскольку он находится на границе миров, что выражается в его репликах: постоянное упоминание сна.

Визионерство возникает на основе веры в незримый, потусторонний мир, недоступный восприятию обычного человека, не человека зрения. В тексте произведения Эдмин пребывая в бессознательном состоянии до тех пор, пока знаки «реального мира» не начинают разрушать его иллюзию – Гонвил открывает ему правду о том, что Стелла жива и зовёт её. В аспекте концепции визионерства также следует рассмотреть реплику Эмина, являющаяся стихотворным переложением идеи Шопергауэра «Мир есть воля и представление»: «Наука/сказала мне: **«Вот – мир»**,– и я увидел/**ком земляной** в пространстве непостижном/**червивый ком**, вращеньем округленный,**/тут плесенью, там инеем покрытый...**»[Набоков,1990:37]. Согласно концепции Шопенгауэра, отраженной в данном отрывке, мир следует считать чем-то сходным по природе со сновидением, так как при создании сна, как и при созидании объективного мира, задействована одна и та функция мозга. Так, Эдмин, являясь человеком науки, не полагается исключительно на ощущения, а потому, до последнего не имеет четкой уверенности в объективности реальности, наблюдаемой им.

Люди зрения в данном произведении «Трагедия господина Морна» – Ганус и господин Морн, каждый из них также имеет черты визионера. Маркированность трансформации зрения Гануса наблюдается в начале первого акта произведения: Элла, гримируя героя, попадает ему краской в глаз, тем самым деформируя его. Словесной маркировкой элементов визуального В.В.Набоков усиливает «оптическую» составляющую

произведения: конфликт точек зрения, переключение позиций наблюдателя и наблюдаемого. Сначала по тексту произведения идёт описание вечера танцев с точки зрения стороннего наблюдателя – Гануса. В следующем акте к позиции наблюдателя подключается господин Морн, таким образом, любовный конфликт выражается также в конфликте «взглядов» на мир.

Визионерство господина Морна выражено вербально – в реплике «Все вижу так,/как, говорят, *младенцы видят: пламя/свечи, концом направленное вниз...*» [Набоков,1990:39]. Оно становится ярко выраженным в конце произведения, когда герой в момент открытого и обостренного противостояния реальности (разрыв с возлюбленной, предательство друга), вынужден уйти за границу мира реального, смоделировав иллюзорный мир – элемент визуализации. Окружающая действительность утрачивает в его глазах свою первостепенность и он имитирует её, заменив персонажами-двойниками (Элла–дама, старик–Дандилио, иностранцы). Призрачный мир, функционирующий в воображении героя, вступает в синтез с объективной действительностью, а потому, когда герой решает уйти из мира иллюзии посредством самоубийства, он погибает и в реальном мире.

Алексей, поставленный в центр повествования пьесы «Человек из СССР», является созерцателем, но черты героя-визионера у него выражены слабо. В данном произведении В.Набоков избрал доминирующей «кинематографичекую» сферу, что отразилось и в приёмах описания зримого мира, и в героях «пьесы в прозе».

Анализ концепции визионерства «пьесы в прозе» «Событие» 1938 года следует начать с упоминания рода деятельности главного героя произведения– художник, это определяет структуру нарратива.

В данном произведении Алексей Трощейкин является героем-визионером, он – человек зрения, моделирующий мир вокруг себя. Его визионерство имеет психофизическую основу и связано с родом профессии (художник). Особый подход к изображению «зримого» Трощейкиным (его метод «двойного портрета», галлюцинации) организует пространство текста.

Трощайкин, являясь человеком искусства, видит мир по-особому: «Когда он пускается описывать наружность человека, то начинается *квазифантазия или тенденция*» [Набоков, 1990:76]. Особое виденье героя, трансформирует зримый мир произведения и влияет на восприятие персонажем других героев (увидел в низеньком блондине высокого bruneta Барбашина). Трощайкин активно реагирует на спонтанно возникающие видения, воспринимаемые как объективно реальные, поскольку сам не является их инициатором и не может их контролировать. Визионерство связано с верой в потусторонний мир, который в произведении представлен концепцией двоимирия, проявляемой в имитировании реальности героем-визионером. В пьесе в прозе «Событие» этот элемент визуализации репрезентирован многочисленными героями – двойниками (Любовь и Вера, г. Шнап и Вагабундова, Барбошин и Барабашин, Мешаев 1 и Мешаев 2) и противопоставлением мира зримого (пространство произведения) миру незримого (пространство душ и призраков).

Пространство зримого мира в последней по хронологии «пьесе в прозе» – «Изобретение Вальса» организуется посредством виденья мира героем-визионером – Сальватором Вальсом. Он является человеком зрения, моделирующим концепцию мира. В.В. Набоков, используя приём словесной маркировки, в результате чего получается усложнённое, организованное пространство (боль в глазу Министра, деформация зрения Сальватора, упоминание стекол очков, преломляющих зрение одним из чиновником) формирует «оптическую составляющую» произведения. Множественные субъекты созерцания зримого мира формируют характер изображаемого. Визионерство Сальватора имеет специфическую психофизическую основу. Герой-визионер со всеми сопутствующими чувствами и эмоциями, реагирует на спонтанно возникающие видения, воспринимаемые как объективно реальные, поскольку сам не является их инициатором и не может их контролировать. В произведении «Изобретение Вальса» герой-визионер погружает читателя/зрителя в сферу визуального путем моделирования (на

протяжении всего сюжета) виртуальной действительности, которая создается в его сознании посредством заимствования элементов реального мира. В тексте произведения Сальватор вполне удовлетворен ходом происходящих событий, пребывая в бессознательном состоянии до тех пор, пока знаки «реального мира» не начинают разрушать его иллюзию (упоминание игры персонажем Сна). Зритель/читатель, не владеющий изначально информацией о том, что это лишь один из возможных вариантов развития событий героя, а не реальность, с момента «узнавания» по-иному воспринимает организацию произведения, в центре которой человек зрения и его особый взгляд на мир. Характеризуя персонажа Вальса, герои пьесы указывают на специфичность его видения мира: Полковник говорит о быстром взгляде, Берг называет Сальватора лунатиком, чиновник, характеризуя последствия действий героя, называет их «обманом зрения». Так, «оптическое зарево» Сальватора Вальса становится доминантой произведения и организует структуру повествования.

Таким образом, проанализировав пьесы в хронологическом порядке, отметим усиление «визуальной» доминанты и традиции жанра видения от более раннего к более позднему произведению «Дедушка», «Смерть», Трагедия господина Морна»– визионерство не является доминирующей чертой, «Человек из СССР» (1927 г.) стоит особняком – доминанта «кинематографической составляющей», «Событие» и «Изобретение Вальса» (1938 г.)– усиление визионерских мотивов и нацеленность на визуализацию.

Выводы

В драматургии В.В.Набокова происходит совмещения драматической и прозаической модальности, что обусловлено общей синкретичностью его творчества – из этого вытекает одна из основных функций визуализации в его пьесах: создание особого драматургического языка, совмещающего в себе лирику и драму.

Второй специфической чертой визуализации в драматургии В.В. Набокова является особый характер изображаемого мира – множественность

субъектов созерцания персонажами пьес. Функцией визуализации в данном случае является усиление зрительного регистра.

Третьей особенностью является акцент на изображаемости художественного мира пьес (кинематографичность, подчеркнутая театральность, экфрастичность). Маркируется это постоянным упоминанием кино, излишней наигранностью персонажей, самой концепцией «пьесы в прозе», акцент на призрачности воссоздаваемой реальности. Функцией визуализации, в данном случае, является способствование к сотрудничеству с читателем/зрителем.

Одной из важнейших особенностей визуализации в драматургии В. Набокова является сновидческий характер изображаемого, организующий пространство и время в пьесах. Многочисленные оптические элементы, составляют онейрическую сферу произведений, в которых особой точкой напряжения становится организация действия, балансирующего на грани реальности и ирреальности. Функцией визуализации в данном случае является определение логики конструирования произведений автора.

Следующая особенность визуализации в драматургии В.В.Набокова – цветопись, посредством которой автор моделирует пространство текста, наделяя его яркостью и выпуклостью.

Ещё одной особенностью визуализации является синтез её с кинематографическими приёмами (смена кадра, чередование планов, игра со светом, монтаж). Они используются В.Набоковым при конструировании структуры драматургических текстов.

Последней, но одной из важнейших особенностей визуализации в драмах В. Набокова, является виденье мира «героем-визионером», постановка его видения в центр пьесы («Смерть», «Изобретение Вальса», «Событие»). В связи с этим ещё одной функцией визуализации является погружение в сферу ирреального, визуально наполненного.

Заключение

Драматургия В.В. Набокова обладает особой спецификой, неоднократно отмеченной различными исследователями (работы Погребной Я.В., Бабикова А, Паламарчука П.Г., Носика Б.М. и др.) – это связано с общей синкретичностью творчества В.В. Набокова, именовавшего себя «поэтом прозы» [Набоков,1969:113]. В драматургических текстах В.В. Набокова происходит совмещение драматического (аннарративного) и прозаического (нарративного) типов дискурсии, что обусловлено взаимопроникающим характером произведений разных родов творчества писателя (лирика и драма) и спецификой временного периода (разгар дискуссий о театре).

Несмотря на широкую разработанность проблемы визуализации работы Томашевского Б.В. («Теория литературы: поэтика»), Лавлинского С.П. («Визуальное в литературе»), Бахтина М.М. («Эстетика словесного творчества»), «Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского»), Тодорова Ц. («Введение в фантастическую литературу») и др, термин не имеет однозначной идентификации, именно поэтому в данной работе «визуализация» понимался как совокупность признаков из нескольких концепций.

Визуализация, являясь специфическим способом текстообразования и организующего нарратив в драматургических произведениях В. Набокова, репрезентирована одновременно в драматургической и прозаической плоскости, соответствуя мировидению героев, погруженных в сферу иномирия. Основной функцией визуализации в тексте драматургических текстов В.В. Набокова является попытка создания нового языка, синтезирующего лирику и драму.

В ходе анализа драматургических текстах были выделены также другие функции визуализации: усиление зрительного регистра, репрезентированное особым характером изображаемого мира (детализация предметного мира) и множественностью субъектов созерцания; способствование к сотворчеству с

читателем (акцент на изображаемости художественного мира пьес (кинематографичность, подчеркнутая театральность, экфрасичность)); определение логики конструирования произведения (сновидческий характер изображаемого, организующий хронотоп –визионерство героев); придание тексту выпуклости и выразительности (цветопись); формирование особой повествовательной стратегии (кинематографические приёмами: смена кадра, чередование планов, игра со светом, монтаж); погружение в сферу ирреального (виденье мира героем-визионером).

Визуализация помогает смоделировать особое синкретичное текстовое пространство, прослеживаемое на всех уровнях организации пьесы: совмещение родов (лирика и драма), совмещение типов повествования, синтез искусств (театр, литература, кино, живопись), сосуществование мира и иномира. При помощи приёмов визуализации автор акцентирует внимание читателя на определенном предмете или действии, а также осуществляет эмоциональное воздействие, вовлекая читателя в сотворчество.

Список использованной литературы

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В. Е. Александров; пер. с англ. Н. А. Анастасьева; под ред. Б. В. Аверина и Т. Ю. Смирновой. – Санкт Петербург: Алетейя, 1999. – 312 с.
2. Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии.— М.:Пенаты, 2003.— 97 с.
3. Арзамазов А.А. Феномен визуальности современной удмуртской поэзии. — Ижевск, 2010.—146 с.
4. Арнхейм Р. В защиту визуального мышления // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. — М.:Intrada, 1994. — 156 с.
5. Барт Р. Camera lucida / пер., коммент. и послесловие М. К. Рыклина. — М.: AdMarginem, 1997—115 с.
6. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Проблема поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — Киев: Next, 1994. —511 с.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. / М. М. Бахтин М.: Искусство, 1986. — 445 с.
8. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.— М.:Искусство, 1990. — 545 с.
9. Гуревич А.Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков//Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977.— 411 с.
10. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский.— Л.:ВИТА, 1940. — 470 с.
11. Делёз Ж. Кино.— М.: Ад Маргинем, 2004. — 624 с.
12. Лавлинский С.П. Визуальное в литературе / С. П. Лавлинский, Н. М. Гуревич / Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. — М.: Intrada, 2008. —205 с.
13. Линдгрэн Н. Органы чувств животных и их электронные аналоги.—М: Электроника, 1962.—№ 7.—87с.
14. Лотман Ю. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII начало XIX вв.) СПб: Речь, 1996—399 с.
15. Лотман Ю. Об искусстве. — СПб: Речь, 1998.—674 с.
16. Лотман Ю. О русской литературе.— СПб: Речь, 1995. —847 с.

17. Лурье М.Л., Тарабукина А.В. Странствия души по тому свету в русских обмираниях // Живая старина. 1994. № 2. — 116 с.
18. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. — М.: Гуманитар. изд. центр "ВЛАДОС", 1996. — 415 с.
19. Манн Ю. О гротеске в литературе. — М.: Intrada, 1966. — 183 с.
20. Микешина Л.А. Философия науки: Эпистемология. Методология. Культура. — М.: Intrada, 2006. — 464 с.
21. Набоков В.В. Пьесы / Сост., вступ. ст. и коммент. Ив. Толстого. — М.: Искусство, 1990. — 150 с.
22. Набоков В.В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. — СПб.: Азбука, 2008. — 640 с.
23. Погребная Я.В. Поиски «Лолиты»: герой-автор-читатель-книга на границе миров. — Москва: ФЛИНТА, 2011. — 168 с.
24. Прокофьев Н.И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учёные записки МГПИ им. В.И. Ленина. Т. 231: Вопросы стиля художественной литературы. — М.: Просвещение, 1964. — 201 с.
25. Тамарченко Н.Д., Белянцева А.А., Лучников М.Ю., Фуксон Л.Ю. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. — Вып. 2. Кемерово, 2003. — 18 с.
26. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: Мысль, 1997. — 140 с.
27. Тресиддер Дж. Словарь символов. Dictionary of Symbols [пер. с англ. С. Палько]. — Москва: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. — 443 с.
28. Тынянов Ю. Поэтика исторической литературы. Кино. — М.: Мысль, 1977. — 574 с.
29. Фарино Е. Введение в литературоведение. — СПб.: Альма Матер, 2004. — 376 с.
30. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1993. — 242 с.
31. Шор Р.О. Литературная энциклопедия. — М.: Ад, 1929. — 695 с.
32. Ямпольский М. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 616 с.

33. Ямпольский М. Бабочка памяти (Набоков)/О близком. Очерки немиметического зрения.— М: Новое литературное обозрение, 2001. —240 с.

34. Ярская-Смирнова Е.Р., Романов П.В., Круткин В.Л. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность.— Саратов: Научная книга, 2007. — 348 с.

35. Grishakova M. The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames.. – Tartu: Tartu University Press, 2006.— 324p.

36. Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. – Princeton: Princeton University Press, 1990. – 607 p.